# Imagen e idea

LA FUNCIÓN DEL ARTE EN EL DESARROLLO DE LA CONCIENCIA HUMANA

*por*

HERBERT READ

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
México

Primera edición en inglés 1955
Primera edición en español, 1957
Primera reimpresión, 1965
Segunda reimpresión, 1972
Tercera reimpresión, 1975

Traducción de
HORACIO FLORES SÁNCHEZ

Título Original
*Icon and Idea: The Function of Art in the Development of Human Consciousness*
© 1955 Harvard University Press

D. R. © 1957 FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
Av. de la Universidad 975, México 12, D. F.

Impreso en México

# PREFACIO

Quizá deba empezar por pedir disculpas al lector, ya que presento una teoría hasta cierto punto revolucionaria en una forma que puede parecerle rutinaria. El libro fue concebido como una serie de siete conferencias, y esto impuso brevedad a la exposición y un estilo directo. Cuando, en 1953, se me invitó a dar las conferencias Charles Eliot Norton en la Universidad de Harvard, escogí este tema porque era lo que más me preocupaba en ese momento, y porque deseaba probar su viabilidad ante un público inteligente. El generoso recibimiento que encontró en esa ocasión me anima a ofrecerlo ahora, por incompleto que parezca, a un público más amplio.

No pretendo ser el iniciador de la teoría que aquí expongo. Como señalo en el primer capítulo, el embrión se encuentra latente en las olvidadas obras de Conrad Fiedler, y es también una consecuencia evidente (aunque no autorizada) de la filosofía de las formas simbólicas de Cassirer. Éste mantenía que toda función auténtica del espíritu humano encarna una fuerza formativa, original. El arte, el mito, la religión, el conocimiento, "todos viven en mundos especiales de imágenes, que no sólo reflejan lo empíricamente dado, sino que más bien lo producen de acuerdo con un principio independiente". Para Cassirer cada una de estas funciones del espíritu humano crea sus propias formas simbólicas y estas

formas tienen el mismo rango como productos del espíritu humano. "Ninguna de estas formas puede ser simplemente reducida a las otras o derivarse de ellas; cada una muestra un modo especial de ver las cosas, en el cual y por el cual constituye su propio aspecto de 'realidad'."

Yo no pongo en duda esta "igualdad" entre las formas simbólicas, como instrumentos comunes del discurrir, pero en este libro trato de establecer un derecho de prioridad histórico para los símbolos del arte. Me parece que Cassirer lo hace también, hasta cierto punto, aun cuando nunca sistemáticamente y sin darse cuenta de las consecuencias de tal actitud. Si la imagen precede siempre a la idea en el desarrollo de la conciencia humana, como yo afirmo, no sólo debemos volver a escribir la historia de la cultura sino que también debemos revisar los postulados de todas nuestras filosofías. En particular debemos preguntarnos una vez más cuáles son los fundamentos correctos de la educación.

Tratar de establecer esta teoría en siete breves conferencias es una impertinencia, y nadie podría darse cuenta mejor que yo mismo de mis limitaciones para la gran empresa de consolidar una teoría tan débilmente sostenida. Exigiría un conocimiento detallado de la historia comparativa de las civilizaciones, especialmente de las fases formativas de éstas; y ya en segura posesión de todos los hechos necesarios, una habilidad lógica para ordenarlos en forma sistemática. No tengo ni este conocimiento ni esta habilidad, ni me

queda tiempo suficiente de vida para adquirir ninguno de los dos; pero estoy profundamente convencido de la verdad de mi hipótesis y creo que está lo suficientemente cimentada en la experiencia para poder lanzarla a la ferocidad de la crítica.

Expuse un primer bosquejo de la doctrina en una conferencia (la Conway Memorial Lecture) pronunciada en Londres en abril de 1951. La publicación de esa conferencia me llevó a sostener correspondencia y discusiones que mucho me ayudaron a corregir ese primer bosquejo; en particular, he de agradecer al Dr. Julian Huxley su advertencia sobre el uso impreciso de la palabra "evolución". "Desarrollo" puede ser simplemente una palabra más ambigua, y no es fácil atreverse a hablar de *progreso* en el mundo de imágenes del arte. Las imágenes, una vez creadas, son eternas —o cuando menos duran mientras tengan agudeza sensorial. Pero mucho depende de nuestra habilidad para crearlas y de su resistencia, que es ciertamente lo que implicamos con la palabra "progreso" en el mundo de las ideas. Manejamos las ideas mediante la lógica o el método científico, pero las aprehendemos en la contemplación de las imágenes. Pero estoy adelantándome...

Debo hacer patente mi agradecimiento, en primer lugar, al Presidente y colegas del Harvard College, y al Norton Professorship Committee, por el honor que me confirieron. Durante mi estancia en Cambridge disfruté de la hos-

pitalidad de la Lowell House, que debo agradecer al doctor y a la señora Eliot Perkins. Mi consejero inmediato fue el profesor Frederick Decknatel, Jefe del Departamento de Bellas Artes, y soy su deudor, lo mismo que del señor John Coolidge, Director del Fogg Museum of Art, por sus continuas atenciones durante mi permanencia de ocho meses. Quisiera también dar las gracias a las señoritas Ward y Lucas y al resto del personal de la Biblioteca del Fogg Museum, por su amabilidad y ayuda en la preparación de las conferencias.

HERBERT READ

*Agosto de 1954*

# I. LA IMAGEN VITAL

*Aquel que creó este buey salvaje*
*debe crear ahora su semejanza; para*
*la impetuosidad de su corazón dar un igual,*
*que luchen juntos y que Uruk descanse.*

EPOPEYA DE GILGAMESH

"La actividad artística comienza en el momento en que el hombre se encuentra frente a frente con el mundo visible como con algo terriblemente enigmático... En la creación de una obra de arte el hombre se entrega a una lucha con la naturaleza no por su existencia física, sino por su existencia espiritual." [1]

Fue Conrad Fiedler, cuya importancia como filósofo del arte se empieza ahora a reconocer fuera de Alemania, quien escribió estas palabras en 1876. Fiedler fue un entusiasta de las artes y amigo de los artistas más originales de su tiempo, como Hans von Mareés y Adolf Hildebrand. Sus fragmentarios escritos expresan, en mi opinión, una profunda comprensión de la naturaleza del arte.

En todo caso, es de Fiedler de quien he tomado la teoría básica de este libro, la teoría de que el arte ha sido, y es todavía, el instrumento esencial en el desarrollo de la conciencia humana. Fiedler sostenía que la significación del arte estriba en el hecho de que es aquélla una forma especial de actividad por la cual el hombre no

sólo trata de llevar el mundo visible a su conciencia, sino que, además, se ve obligado a tratar de hacerlo forzado por su propia naturaleza. Esta actividad, añade Fiedler, no es fortuita, sino necesaria; sus productos no son secundarios o superfluos, sino absolutamente esenciales si el espíritu humano no quiere atrofiarse.[2]

Algo parecido a esta teoría había existido en la filosofía alemana mucho tiempo antes de la época de Fiedler. Encontramos indicios de ella en Schelling, en Schiller y en Goethe, y sobre todo en el poeta Hölderlin. En él hallamos la idea de que la función del poeta es la trasmutación del mundo en palabras. La poesía es un tomar posesión de la realidad, un primer delineamiento de las fronteras de la realidad en nuestro entendimiento. En nuestra época Martin Heidegger ha recogido esta idea de Hölderlin: la "Poesía —dice— es la fundación del ser por la palabra de la boca... la Poesía es dar nombres fundadores del ser y de la esencia de las cosas... y no es un decir cualquiera, sino precisamente aquel que por primigenia manera saca a luz pública (esto es, a la conciencia) todo aquello de lo que después, en el lenguaje diario, hablamos nosotros con redichas y manoseadas palabras." [3]

Tal es la hipótesis que me propongo desarrollar en este libro en relación con las artes plásticas, esperando poder demostrar históricamente que las artes han sido los medios por los cuales el hombre ha podido comprender paso a paso la naturaleza de las cosas. El arte nunca ha sido un

intento de aprehender la realidad como un todo —eso está más allá de nuestra capacidad humana—; no ha sido siquiera un esfuerzo por representar la totalidad de las apariencias, sino que más bien ha sido el reconocimiento fragmentario y la fijación paciente de lo significativo en la experiencia humana. La actividad artística podría por lo tanto describirse como una cristalización, a partir del reino amorfo del sentimiento, de formas significativas o simbólicas. Sobre la base de esta actividad se hace posible un "discurso simbólico", y surgen la religión, la filosofía y la ciencia como modos del pensamiento.

Es ésta una afirmación realmente atrevida, ya que otorga al arte el primer lugar y la función primaria en la evolución de todas las facultades superiores que constituyen la cultura humana. Mi esfuerzo por fundamentar tal afirmación se extenderá a través de toda la historia del arte, y de cuando en cuando será necesario buscar la brújula filosófica. Si logro establecer esta idea, no solamente habremos reinterpretado el pasado, sino también habremos profundizado en los cimientos necesarios de nuestra propia cultura.

Sólo incidentalmente, y a medida que sirva a mi propósito inmediato, trataré de vez en cuando de presentar una justificación psicológica de esta hipótesis. Yo creo que esta justificación se encuentra inmediatamente a mano en la *Gestaltpsychologie*, por ejemplo, y muy especialmente en la "epistemología genética" de un psicólogo experimental como Jean Piaget.[4] Algunas de mis

ideas, como he dicho ya en el prefacio, han sido expresadas con mucha mayor autoridad por Ernst Cassirer,[5] y R. G. Collingwood, uno de los pocos filósofos contemporáneos que estudian con seriedad los problemas del arte, me ha brindado alguna orientación esencial. Finalmente debo mencionar la, para mí, inagotable fuente de inspiración que es la única metafísica que se basa en la ciencia biológica, la metafísica de Henri Bergson. Me refiero en particular a su definición de términos tan necesarios como conciencia e intuición.

Así pertrechado me propongo describir las etapas más decisivas en la aprehensión estética que el hombre ha logrado de la realidad. Estas etapas corresponden a épocas cronológicas, aunque no necesariamente consecutivas, de la historia del arte, principiando en la prehistoria y terminando en nuestra época. Estas etapas significan conquistas sucesivas que la conciencia humana ha alcanzado sobre modalidades definidas de existencia: las esferas animal, humana, intelectual, numinosa, trascendental, real y supra-real del ser o de la experiencia. No pretendo que estas siete esferas agoten toda la realidad presente a nuestra conciencia; ya que ésta, al desarrollarse, se extiende como un árbol en mil direcciones. Aun en el terreno de las artes plásticas mi investigación no tocará muchas variedades formales y estilos históricos. Pero si podemos indicar una correspondencia entre las principales épocas del arte y una ampliación de nuestra conciencia acerca

de la naturaleza de la realidad, será comparativamente fácil extender el método a los aspectos menores y más sutiles de la historia del arte.

Quisiera que el lector advirtiera que he hablado de ampliación de la conciencia. Me vi tentado a usar la palabra *evolución*, pero aun cuando creo que puede percibirse un proceso de evolución en la conciencia humana entre los tiempos prehistóricos y los nuestros, es muy difícil correlacionarla con la facultad estética. El arte, como se dice con frecuencia, no evoluciona. Puede decirse que no ha habido un progreso específicamente estético desde el arte de la Edad de Piedra al arte de nuestros días. Por más que estas afirmaciones siempre llevan consigo una cierta ambigüedad en el uso de la palabra "arte". Si por arte entendemos la habilidad o destreza que se requieren para realizar las intenciones del artista, entonces no hay realmente una diferencia considerable entre los dibujos rupestres y los de un Rafael o un Picasso. El arte en este sentido debe considerarse como una parte del desarrollo sensorial del *homo faber*, una facultad a la que pueden darse varios usos, que puede no usarse o de la que se puede abusar. Empero, en otro sentido, el arte sí evoluciona. La conciencia estética ha aumentado progresivamente su horizonte y profundidad.

Es necesario imaginarse una fuerza constante, un instinto ciego que va caminando a tientas hacia la luz, buscando una ranura en el velo de la nada y descubriendo formas significativas. El

acto específicamente estético es el tomar posesión de un segmento descubierto de lo real, establecer sus dimensiones y definir su forma. La realidad es, pues, aquello que de este modo articulamos, y lo que articulamos sólo puede comunicarse por su forma estética.

Tratemos ahora de transportarnos hacia esa época de nuestro desarrollo humano a la que llamamos prehistoria porque no ha dejado documentos escritos, y que realmente podríamos extender hasta antes de la invención del lenguaje. Antes de la palabra fue la imagen, y los primeros esfuerzos registrados del hombre son esfuerzos pictóricos, imágenes raspadas, picadas o pintadas en las superficies de las rocas o de las cavernas. Nuestro conocimiento de la existencia de este arte primigenio es relativamente reciente, y este descubrimiento fue tan desconcertante que por algunos años los enterados dudaron de su autenticidad. Aún ahora la significación de este arte para la antropología, para la estética y, añadiría yo, para la filosofía, no ha sido suficientemente apreciada.

Normalmente ajustamos nuestra mente a un lapso de unos setenta años; y bien puede dudarse de que haya mucha gente que pueda captar un período histórico de más de treinta siglos, período que incluiría la poesía de Homero y los albores de la filosofía del Oriente. Necesitamos ahora ajustar nuestra mente a un lapso de 400 siglos y el esfuerzo, en términos de las facultades y las

instituciones humanas, es tremendo. Podemos buscar el pasado, como lo ha hecho Gertrude Rachel Levy,[6] desde las prácticas religiosas y las costumbres sociales conocidas, para reconstruir, a partir de una cuidadosa observación de la evidencia fragmentaria, el amanecer de una conciencia específicamente humana, una conciencia todavía ilógica, sin noción de causalidad, pero que ya capta la sincronicidad, es decir, que es ya capaz de establecer una conexión mental entre los hechos que ocurren en lugares separados. *El establecimiento de una conexión*, por irracional e ilógica que pueda ser, para nuestro sentido de razón y lógica, fue el primer paso en la civilización, la base de la primera economía mágica. Pero sólo pudo establecerse una conexión —es decir, sólo pudo hacerse visible, captarse y representarse perceptivamente— por medio de un signo, esto es, por medio de una imagen que puede separarse de la percepción inmediata y conservarse en la memoria. El signo surgió para establecer la sincronicidad, con el oculto deseo de hacer que un hecho correspondiera a otro.

Las principales preocupaciones del hombre prehistórico, las mismas de toda la historia, eran económicas. Asegurarse el alimento suficiente para mantener la vida, tal debe haber sido la primera preocupación de las hordas nómadas constituídas por el hombre paleolítico. Los drásticos cambios climáticos que obligaron a estas hordas a la búsqueda de regiones habitables deben haber hecho aumentar gradualmente esta preocupación

hasta alcanzar una intensidad de la que no tenemos idea actualmente. Pero de esa intensidad nació la magia, que fue el primer intento para escapar de la causalidad directa e influir sobre los hechos desde lejos, secretamente. La recolección de frutos, la caza de animales comestibles, a esto nos referimos al hablar de causalidad directa. Pero el aseguramiento del éxito en la caza, y después el aseguramiento de la fertilidad del suelo gracias a la lluvia, fueron esfuerzos que exigieron la concordancia de los deseos y el acto mismo. El deseo se expresaba en forma de rito, y el ritual, como Jane Harrison y otros han reconocido desde hace tiempo, es inseparable de las primeras manifestaciones del arte.

En un libro anterior [7] ataqué el punto de vista demasiado simplista que afirma que el arte fue originalmente un producto derivado del ritual; ya que sería igualmente lógico considerar el ritual como un sub-producto del arte. Ninguna facultad humana aparece aisladamente: el arte surge, en el hombre primitivo y en el niño, de los garrapatos y del reconocimiento accidental de signos significativos. Pero no surgiría, y éste es el punto, a menos que hubiera algún propósito en su surgimiento o desarrollo, algún deseo inconsciente que lo impulsara. El ritual se desarrolló a partir de las necesidades económicas y a partir de una creencia en la correlación efectiva de hechos separados. Pero el ritual no podría haberse desarrollado sin un sistema de signos, gestos elaborados en danzas, imágenes materializadas en

símbolos plásticos. Civilización es coordinación, interacción de facultades. La prioridad en el desarrollo corresponde al instinto vital: la voluntad de vivir. Todas nuestras facultades están al servicio de esta necesidad imperiosa, y el arte y la magia (y más tarde la religión) fueron parte de una compleja respuesta a este impulso único.

El arte prehistórico debe entenderse en este sentido: como una respuesta a las necesidades vitales. El que los símbolos que surgieron de este propósito económico o utilitario hayan adquirido en el proceso de su evolución una cualidad vital que ahora reconocemos como uno de los componentes estéticos del arte es quizá todavía un misterio que debe explicarse, o ¿es acaso una ley de la vida que las necesidades vitales den origen a medios vitales, que la vitalidad se comunique por la intensidad de sentimiento, por la correspondencia instintiva creada entre el sentimiento intenso y el símbolo adecuado? Estas preguntas podrán contestarse más fácilmente una vez que hayamos visto un poco más de cerca el arte prehistórico.

Es siempre tentador aplicar una teoría de recapitulación al arte prehistórico, y luego sugerir que la raza humana, en la evolución de sus actividades estéticas, dio los mismos pasos vacilantes que el niño de hoy. Para justificar esa posibilidad necesitaríamos una evidencia estratográfica: sitios musterienses que dieran prueba exclusiva de una etapa de garrapateo; sitios au-

rignacienses que dieran prueba exclusiva de una estapa esquemática; sitios solutrenses que probaran un incipiente vitalismo; sitios magdalenienses que probaran un pleno naturalismo. Pero, hasta donde yo tengo noticia, tal prueba —precisa y limitada en su secuencia cronológica— no existe.

En cualquier caso, los procesos mentales necesarios para realizar esa comparación son claramente inaccesibles y sería una falacia psicológica tratar de ver en la mente prehistórica nuestros propios modos de sentimiento y expresión. Es verdad que el niño moderno, *por regla general*, atraviesa por una secuencia de evolución del tipo descrito al adquirir la habilidad de hacer imágenes pictóricas. Primero rayonea sin sentido y luego, en ese caos gráfico, empieza a seleccionar y a aislar signos significativos, signos para los objetos más cercanos a sus necesidades vitales, primero y sobre todo su madre.

Pero aun haciendo caso omiso de otras circunstancias características, existe la enorme diferencia de que los modos pictóricos de expresión del niño moderno tienen que luchar, desde su nacimiento, contra las convenciones impuestas por el lenguaje. El niño de la etapa histórica está envuelto en los pañales de la semántica, y se espera que, casi desde el momento del nacimiento, establezca una correspondencia entre signo y sonido y entre sonido y significado. El resultado es una disociación entre la percepción y la expresión. Por una parte una vida de sensaciones y

sentimiento; por la otra, un sistema adquirido de pensamiento y simbolización. En otras palabras, el niño tiende a dibujar lo que sabe, no lo que ve; y lo que sabe es inexacto, incompleto, un misterio que será representado por un símbolo más que por una imagen visual. A este símbolo en el arte infantil se le ha llamado *esquema*, y generalmente guarda una relación identificable con el objeto; por ejemplo, un círculo para la cabeza, un rectángulo para el cuerpo y cuatro rayas para los miembros de una figura humana. Estos símbolos esquemáticos no carecen necesariamente de arte; a decir verdad en el arte infantil, e incidentalmente el arte tribal comparable a él, tienen con frecuencia un gran atractivo estético. Pero no son naturalistas, no son reproducciones de imágenes perceptibles. Sólo en casos excepcionales escapa el niño moderno a esta tendencia a la esquematización e imita la apariencia visual de los objetos. En tal caso lo llamamos prodigio.[8]

Comparar, pues, al artista prehistórico con el niño moderno no sería muy atinado. Sin embargo, hay semejanzas sorprendentes. Con frecuencia encontramos, por ejemplo, líneas paralelas trazadas con los dedos en las superficies arcillosas de las cavernas, muy parecidas a los garrapatos que el niño moderno traza sobre una pared. La masa confusa de trazos en el techo de la caverna de Pech-Merle (lám. 1) se asemeja mucho a los garrapatos de un niño; y así como podemos reconocer formas en el caos de líneas

de los dibujos infantiles, podemos también encontrar formas animales en un caos de líneas prehistórico. Pero si suponemos que el hombre prehistórico individual, a la manera del niño moderno, pasó por estas primeras etapas de miserable garrapateo, debe haber dado un salto hasta el modo realista de representación de exacta fidelidad eidética. Las etapas esquemáticas intermedias, tan familiares para nosotros en los dibujos de nuestros propios niños, faltan completamente. Es verdad que hay en Lascaux un dibujo esquemático de una figura humana (lám. 13), pero sólo refuerza lo que voy a decir, ya que esta figura humana esquemática va asociada con un dibujo perfectamente naturalista de un animal y no hay duda de que los dos dibujos fueron hechos al mismo tiempo.[9]

Ésta puede ser una casualidad histórica; fases anteriores del arte prehistórico, en que se representaran de manera esquemática no sólo los seres humanos, sino también los animales, pueden haber desaparecido sin dejar huella alguna. Pero parece, tomando como base este único ejemplo, que, por lo que se refiere a los animales, el hombre prehistórico estuviera dotado de una imaginación eidética particularmente intensa que lo obligaba a dibujarlos de modo naturalista.

En general estos animales, en las cavernas del sur de Francia y el norte de España, están dibujados como figuras aisladas, aunque se encuentren superpuestas, y aunque muchos dibujos separados estén aglomerados en el mismo techo

o la misma pared (láms. 3 y 6 *a*). Algunas veces los trazos están grabados en la superficie de la roca, o modelados alrededor de protuberancias naturales, pero en otros casos hay un dibujo trazado con un pigmento oscuro que es luego coloreado, logrando un efecto tridimensional, o modelado (lám. 8). Pero debería descontarse, hasta cierto punto, la impresión de sutileza estilizada del modelado, ya que esto ha sido introducido ficticiamente con frecuencia en copias de los dibujos rupestres realizadas antes de que se tuviera a disposición métodos adecuados de fotografía.

El arte prehistórico es esencialmente un arte de líneas, un arte de croquis,[10] y en esa medida no es arte impresionista, como se ha dicho a veces. El dar un esbozo lineal de una imagen es ya hacer uso de una convención artística; es una etapa más allá de la percepción, un artificio que ayuda a retener la imagen en la mente; es, de hecho, una imagen mnémica. Miembros y músculos, entrantes y salientes, son claramente articulados y correlacionados dinámicamente. Los ejes verticales y horizontales esenciales para la representación del objeto suministran una estructuración primitiva del espacio, pero la composición no existe. De cualquier modo no parece haber una intención sostenida de colocar coherentemente masas aisladas en el espacio. No hay proyección perspectiva en el sentido científico del término, aun cuando algunas veces los animales se hallan pintados uno tras otro y puede verse una distor-

sión de los trazos de los cuernos, por ejemplo, para representar una extensión oblicua del objeto (lám. 2). Pero éstos son recursos comunes a los niños artísticamente "no educados" de hoy. Hay ciertas representaciones de incidentes, como en Lascaux, en un friso de secuencias, que pueden considerarse, tal vez, como una forma muy primitiva de composición pictórica (lám. 3).[11]

El carácter general de este estilo animal del período paleolítico queda mejor descrito mediante el empleo del término *vitalista*, porque el efecto del dibujo, si no la intención, es realzar la fuerza vital de los animales. Éstos son representados generalmente en descanso, ya sea alzados o echados, con una cierta intensidad monumental (láms. 6, 8 y 9*a*).

El estilo de dibujo levantino u español oriental, que tuvo sus orígenes en el período paleolítico, es completamente diferente, y sin duda apareció en diferentes condiciones climáticas. En lugar de monumentalidad tenemos movimiento, y en lugar del animal aislado, la manada o la cacería (láms. 4 y 5). Además de animales encontramos figuras humanas, casi invariablemente armadas, y estos hombres se encuentran en acción, ya sea persiguiendo a los animales, peleando uno con otro o bailando. Existe una considerable diferencia entre el estilo con el que se representan las figuras humanas y los animales. Aunque los animales asociados con los cazadores están simplificados con frecuencia, sobre todo si los comparamos con las bestias poli-

cromas tri-dimensionales del estilo franco-cantábrico, *son todavía vitalistas*, y no se apartan del modo naturalista de representar al animal. Las figuras humanas, en cambio, están muy estilizadas, son siempre bi-dimensionales y generalmente monocromas. Si están en movimiento, los brazos y las piernas son alargados y están en tensión, dando un efecto general de revoloteo de insectos. Esto se destaca de manera muy especial en las pinturas rupestres de los bosquimanos de Sudáfrica, que estilísticamente se hallan vinculados con las pinturas rupestres del oriente de España. En estas hacinadas composiciones, las diminutas figuras humanas estilizadas lanzan sus flechas alrededor de las bestias como verdaderos mosquitos.

La palabra "estilizado" no es muy adecuada para describir este tipo de arte prehistórico; en sí no es una palabra muy satisfactoria, ya que hay muchos estilos en el arte,[12] y el término "estilización" se usa sólo para indicar uno de ellos, un tipo particular de manerismo. Como el principal objetivo del artista fue evidentemente indicar movimiento, quizá podría llamarse "kinético" al estilo franco cantábrico. Pero todavía sería mejor, creo yo, la palabra "háptico", inventada por el historiador austríaco del arte Alois Riegel, para describir tipos de arte en los que las formas se hallan dictadas por sensaciones internas más que por observación externa. Los miembros en posición de correr se alargan porque al correr *se sienten* más largos. En realidad, los dos

principales estilos prehistóricos se hallan determinados, por una parte, por la *imagen* captada exteriormente, y por la otra, por la *sensación* internamente sentida; y los términos "imaginista" y "sensualista" servirían muy bien como términos descriptivos.

Estos dos estilos de dibujo no sólo fueron contemporáneos, sino que fueron practicados por los mismos artistas. Parecería, pues, que existía una disociación entre las imágenes perceptivas recibidas por la vista y las imágenes *hápticas* debidas a la sensación corporal (somática). Como puede mostrarse que esta disociación existe en el hombre civilizado a pesar de todos los intentos de crear la ilusión de una percepción integrada, se puede suponer que existió también en el hombre prehistórico, que no tenía el mismo prejuicio intelectual a favor de un modo coherente de expresión.

En mi opinión los orígenes de la expresión háptica no presentan ninguna dificultad teórica: la forma de toda expresión instintiva es determinada subjetivamente, y ya se trate de un alarido de cólera o de un grito de gozo, la modulación se debe a un reflejo sensorial interno, quizá no siempre tan evidente como una hinchazón en la garganta, pero de la misma naturaleza física. Los alargamientos y otras exageraciones del arte háptico tienen la misma explicación: son modos reflejos de expresión, asociados con modos particulares de acción. En vista a los fines que me he propuesto podemos considerar estos modos

de expresión bajo el término más general de *vitalistas*.

La reproducción externa de una imagen *perceptiva* es un proceso muy diferente, que requiere una perfecta coordinación sensomotora, que sólo puede haberse desarrollado bajo una presión biológica. "Tuvo que haber existido —como ha dicho el Abate Breuil al hablar del arte paleolítico— un oculto resorte de intensa emoción visual." [13] Ese impulso o resorte fue producido por los peligros de la caza mayor y aumentado por el hambre. Para poder sobrevivir, en una cierta etapa de su historia, el hombre prehistórico tuvo que cazar y matar, y su presa era fuerte y feroz. En el curso de los siglos estas formas animales llegaron a obsesionarlo, ya que su éxito en la caza dependía de la agudeza de sus facultades de observación. Pensemos el proceso en términos fisiológicos: el mismo tipo de excitación producido innumerables veces en el cerebro de innumerables generaciones de cazadores, de hombres que ignoraban los modos discursivos del pensamiento y que, sin embargo, debían, aprender, registrar, conservar y propagar sus conocimientos de la caza. Añádanse, si se quiere, todos los accesorios mágicos de que estos hombres se sirvieron con el tiempo: la imagen, la imagen viva, del animal se hace esencial. Pero sólo el animal, sólo el botín objetivo. El resto de la naturaleza, del paisaje, las plantas, las aves y los peces que podían atraparse sin peligro ni esfuerzo, no requerían ninguna imagen reveladora, no necesitaban ninguna iden-

tificación mágica.[14] De este modo llegamos a esta concentración, de otro modo inexplicable, sobre el animal, sobre la carne viva que significaba la existencia para el hombre prehistórico.

Frobenius relata una de sus experiencias durante sus expediciones al África, que reconstruye, tan vívida y exactamente como pueda desearse, las circunstancias reales en las que se hicieron los últimos dibujos prehistóricos. En 1905, se encontró en la selva una tribu cazadora de pigmeos, que habían sido expulsados del valle al refugio del Congo. Varios de sus miembros, tres hombres y una mujer, guiaron la expedición por casi una semana y muy pronto establecieron amistosas relaciones con Frobenius y sus compañeros. Una tarde, al encontrar agotadas sus provisiones, Frobenius pidió a uno de ellos que matara un antílope, pues pensó que sería tarea fácil para tan expertos cazadores. El pigmeo y sus compañeros miraron a Frobenius con sorpresa y replicaron que sí, que lo harían gustosos, pero que desde luego no podía ser ese mismo día porque no se había hecho ningún preparativo. Después de una agitada discusión entre ellos, decidieron emprender la caza al amanecer. Fueron en busca de un buen lugar y finalmente se colocaron en un promontorio de una colina cercana.

Como ansiaba conocer en qué consistían sus preparativos —refiere Frobenius—, dejé el campamento antes del alba y me deslicé entre los matorrales hacia el sitio que ellos habían escogido la noche anterior. Los pigmeos aparecieron en la oscuridad, llevando con-

sigo a la mujer. Los hombres se sentaron en cuclillas, limpiaron de yerba un pequeño cuadro y lo alisaron con las manos. Uno de ellos dibujó algo en este espacio con el índice, mientras sus compañeros murmuraban una especie de fórmula o encantamiento. Hubo entonces un silencio de espera. El sol apareció en el horizonte. Uno de los hombres, con una flecha en su arco, se colocó junto al cuadro. Unos minutos después los rayos del sol iluminaron el dibujo a sus pies. En el mismo instante la mujer extendió los brazos al sol profiriendo palabras que no pude entender. El hombre lanzó su flecha y la mujer volvió a gritar. Entonces los tres hombres saltaron a los matorrales mientras la mujer quedó inmóvil de pie por algunos minutos y luego volvió lentamente hacia el campamento.

Cuando hubo desaparecido, me dirigí al cuadro de arena y vi el dibujo de un antílope de casi un metro de largo; del cuello del animal sobresalía la flecha del pigmeo.[15]

El estético no necesita otra hipótesis más elaborada que la sugerida por esta anécdota para explicar el desarrollo del vitalismo en las figuras rupestres. Ciertos tipos de arte primitivo pueden haber estado asociados con ritos algo distintos, pero el impulso sería el mismo, el deseo de "captar" el objeto sobre el cual habrían de ejercerse los poderes mágicos. El que ciertos dibujos contemporáneos sean más naturales que otros puede explicarse, no por una diferencia de talento en los artistas, sino más bien por una diferencia de ambiente y de propósito. Me parece que es verdad que los dibujos más vivamente naturales son los encontrados en la profundidad de las cavernas.

Sin duda se efectuaron rituales más elaborados en estos santuarios; pero quiero sugerir también que la imaginación eidética más poderosa surgiría en la oscuridad, lejos de otras distracciones visuales; y aun cuando la ejecución de los dibujos requería cierta iluminación, el artista se enfrentaba a la pared limpia de la caverna, sobre la cual podía proyectar sus imágenes eidéticas como diapositivas en una pantalla.[16]

Donde no hubiera emoción visual, o donde los temas fueran sólo accesorios, no habría la misma necesidad de realismo. Si suponemos que los dibujos tectiformes y otras abstracciones lineales (lám. 7) asociados a los animales eran trampas, o quizá rastros, no habría ninguna razón poderosa para representarlos con realismo. En verdad, si la intención del dibujo era la eficacia mágica, no deberían ser reconocidos por el animal representado. Por la misma razón los cazadores mismos debían ser invisibles, como lo serían en la persecución real del animal.[17] Cuando salimos de las profundas cuevas a las superficies rocosas o a las paredes de albergues hechos en las rocas, y la magia no es ya necesaria, encontramos figuras humanas con vitalidad estilística. Pero aun entonces, como hemos visto, no se recurre a la imagen eidética o a una imagen perceptiva de ninguna clase. El símbolo estilizado de la forma humana, tan dinámico en el arte franco-cantábrico y en el bosquimano, no era producto de ninguna facultad mimética. Es ideo-plástico, determinado, como he sugerido ya, por un sen-

timiento interno y no por observación externa; no pretende ser una representación visual de la figura humana. No es siquiera una imagen mnémica, sino más bien un signo, y en el caso extremo nos hallamos muy cerca del ideograma o pictografía china. Estamos al principio de la larga evolución que condujo a la invención de la escritura.

Fue una evolución que supuso una declinación gradual del vitalismo, pero no necesariamente de la significación estética. Los artefactos de las culturas mesolítica y neolítica son diferentes de los artefactos de las primeras culturas aurignacienses y magdalenienses, no por una declinación de la sensibilidad estética, sino porque las diferentes condiciones climáticas imponían una diferente forma de vida. Nuestro axioma en la historia del arte debería ser éste: *hay que esperar siempre un factor estético constante, después es menester buscar las formas externas que lo transforman.* Si lo que nos interesa es la sensibilidad estética, y no las exigencias sin importancia del realismo pictórico, debemos hallar un atractivo estético tan grande en una hacha neolítica como en una vasija egipcia pre-dinástica, o en una pintura rupestre de Altamira o de Lascaux.

El profesor Hawkes, en su *Prehistoric Foundations of Europe*, nos ha prevenido contra la falacia de suponer que el desarrollo histórico del simbolismo al naturalismo es una mera degeneración. Por el contrario, "sentir la necesidad de un retrato fiel para fines mágicos es elemental

en comparación con la creencia en la eficacia de un símbolo: un retrato es individual, en tanto que un símbolo es colectivo o abstracto".[18] Pero el profesor Hawkes mismo es culpable de una curiosa falacia cuando sugiere que, en el arte, "el abandono del realismo puede equipararse con la elevación de la inteligencia humana al pensamiento abstracto". He aquí un vestigio de lo que yo llamaría la herejía hegeliana, la identificación de la inteligencia humana con el razonamiento discursivo, como si se pudiera decir que Platón era "más inteligente" que Praxíteles o que Freud era "más inteligente" que Cezanne.

La belleza, término que tan fácilmente nos viene a los labios, no es un postulado necesario de la época prehistórica. Si vemos belleza en la más famosa de todas las representaciones de animales prehistóricas —el bisonte de Altamira (lám. 8)— es porque tal vez la vemos con ojos acostumbrados de tiempo atrás a las convenciones estilizadas del arte histórico. Cuando el artista de Altamira representa un bisonte recostado con la cabeza encorvada y hace un diseño rítmico con los cuernos, el perfil del cráneo, las rodillas dobladas y las grupas plegadas, no está alejándose de las actitudes naturales del animal ni tampoco de las menos comunes que la bestia puede asumir al morir. La estilización consiste siempre en un alejamiento de las actitudes naturales. "Estilizado —señala uno de los personajes de la novela *Los nogales de Altenburg* de André

Malraux—, esto es, humanizado, tal como el hombre lo habría hecho si fuera Dios." No hay ninguna tendencia humanizante en el arte paleolítico; pero hay, posiblemente, una proyección automática de los modelos de la naturaleza, una respuesta subjetivamente física a la *Gestalt* [forma] objetivamente "buena".

Como veremos en el próximo capítulo, antes de que pudiera surgir un sentido de la belleza, tuvo que haber una *abstracción* consciente del proceso natural. No hay evidencia de que esta acción consciente de abstracción fuera realizada por el hombre paleolítico. Lo más que podemos suponer es que la economía y el ritmo del movimiento —los ingredientes necesarios de la habilidad— fueron transferidos del artefacto a la imagen; que algo de la destreza instintiva adquirida en la elaboración de las herramientas de trabajo o de las armas se aplicó al dibujo de animales. Esto podría explicar un elemento de estilización en los dibujos; pero no explicaría lo que yo trato de explicar, la necesidad de realizar una imagen en forma plástica.

No especularé sobre si el alto grado de destreza que encontramos en los dibujos prehistóricos indica la existencia de un grupo especializado o profesional con un adiestramiento tradicional en la pintura. La única evidencia, la de las comunidades primitivas actuales, muestra lo contrario. Sólo puedo decir que no encuentro que esta hipótesis sea estrictamente necesaria. Más bien supondría —y estoy de acuerdo en que no

es más que una suposición— que el hombre prehistórico poseía una natural habilidad para dibujar, y aunque la práctica podría haber sido necesaria para perfeccionarla, un buen artista habría sido como un buen cazador, es decir, un individuo cuyas dotes sensoriales y corticales le dieran una habilidad excepcional para esa actividad particular. En otras palabras, el artista prehistórico no se hizo, nació.

No tenemos ningún indicio que nos pueda guiar hacia la solución del misterio de ese nacimiento, a menos que lo busquemos en nuestros propios niños. Esta bien hablar del reconocimiento que por casualidad el hombre prehistórico hace —en alguna protuberancia de las rocas, en las huellas digitales de las húmedas paredes arcillosas de una caverna— de una semejanza con algún objeto natural; de la transición de ese reconocimiento casual a la imitación deliberada. Pero eso no pasa de ser más que una cómoda teoría, y es cierto que da la impresión de ser convincente. Pero, aun concediendo completo crédito a esta afortunada mutación en el proceder primitivo (la llamo "afortunada" porque lo que supone es una comparación mental de imágenes percibida se imágenes mnémicas, y de un estado mental de atención en que se pueda efectuar la comparación), necesitamos un motivo que ponga el proceso en marcha, alguna forma de energía psíquica. ¿Qué ocurría en la mente del hombre prehistórico? ¿Cuáles eran sus procesos conscientes de pensamiento,

cuáles sus procesos oníricos *inconscientes*? Sabemos que el hombre primitivo de hoy cuenta con una mentalidad muy diferente de la del hombre civilizado. Es mucho más fragmentado, mucho más discontinuo, más "libre de *Gestalt*". El profesor Jung me dijo una vez que, en sus viajes por el África, le habían llamado la atención las temblorosas pupilas de sus guías nativos; no era la mirada fija del europeo, sino una precipitación, una inquietud de visión debida quizás a la constante acechanza de peligro. Estos movimientos oculares deben hallarse coordinados con una viveza mental y una imaginación muy cambiante que deje poca oportunidad para el razonamiento discursivo, para la contemplación y la comparación. Por supuesto una mente así confundiría fácilmente, por un momento, un tocón con la cabeza de un león, pero sólo *por un momento*. La impresión no sería elaborada, y no veo ninguna razón fisiológica por la que el proceso debiera tender a hacerse creador o inventivo; ni veo tampoco ninguna razón para suponer que el hombre primitivo debiera tratar de convertir deliberadamente los tocones en cabezas de león o debiera pulir la protuberancia de una cueva para crear el parecido con un bisonte. Para el advenimiento de esta etapa de desarrollo fueron necesarias una voluntad y una capacidad para articular imágenes y para retener la imagen en la memoria.

Apenas podemos concebir el desarrollo gradual, a través de miles de años de existencia humana, de la imaginación. Pero, no hay duda que

se desarrolló una capacidad para retener la imagen percibida, y que ella constituyó la base de una inteligencia específicamente humana. Y naturalmente ciertas imágenes tuvieron prioridad en este desarrollo, aquellas conectadas con los instintos primarios de la obtención del sustento, y del sexo. A las impresiones físicas de la imaginación perceptiva se les ha llamado *engramas*, y si suponemos que el hombre hereda una predisposición física hacia las imágenes que se ajustan a estos modelos, llegamos a la concepción del *arquetipo* de Jung, término que indicaba en su psicología una estructura heredada del cerebro que predispusiera a la raza humana, en ciertas épocas, a la invención de clases particulares de símbolos o a la creación de figuras míticas especiales. Estas características estructurales de la psique pudieron haberse desarrollado solamente por experiencias colectivas de larga duración, y de gran intensidad y unidad. La lucha a vida o muerte con el animal, durante cierta época geológica en la que la raza humana dependía para su supervivencia de la muerte de esos animales, fue precisamente una de esas profundas experiencias sociales, que, según la hipótesis de Jung, son las originadoras de un arquetipo.

En todo caso, el animal entró en la conciencia humana como un arquetipo en este período prehistórico, y se manifestó, en el artista individual, como una obra de arte vital. Pero esta obra de arte, este arte animal, fue arte por ser vital. Se estableció una correspondencia entre la eficacia

de la imagen como símbolo, o como *tótem*, y su vivacidad como representación de la esencia del animal: la imagen correspondía al deseo en su intensidad, en su realidad.

Una destreza progresiva condujo luego a la estabilización de la imagen. Lo reconocido como más vital fue aceptado como símbolo colectivo. La vitalidad, en esta etapa del desarrollo humano, era suficiente. Si en la composición de uno o dos de los animales de Altamira o de alguna otra parte intervinieron valores abstractos, no fueron sino accidentales en la función mágica de la imagen, y nunca se convirtieron en valores independientes. Tenemos que esperar otro ciclo del desarrollo humano, del que trataré en el siguiente capítulo, para asistir a la aparición, con toda su independencia, de la intuición geométrica y, con ella, de esa categoría ideal de la representación que llamamos *belleza*. Lo que establece el período prehistórico, con toda *su* independencia, es un modo instintivo de representación con vitalidad.

La vitalidad así lograda es selectiva; es una concentración de la atención en un aspecto del mundo fenoménico, el aspecto que por el momento tiene una significación predominantemente biológica. Lejos de ser un juego, un gasto de energía sobrante, como pretendieron antiguos teóricos, el arte en el albor de la cultura humana fue la clave de la supervivencia, fue un aguzamiento de las facultades esenciales para la lucha por la existencia.[19]

El arte, en mi opinión, ha seguido siendo una

clave para la supervivencia. Por mucho que se lo haya presentado bajo el disfraz de un falso idealismo y un refinamiento intelectual, sigue siendo la actividad por medio de la cual se conserva alerta nuestra sensación, viva nuestra imaginación, penetrante nuestra facultad de razonamiento. El espíritu se sumerge en la apatía a menos que sus hambrientas raíces busquen continuamente el oscuro sustento de lo desconocido, a menos que su sensitivo follaje se extienda continuamente hacia una luz inimaginable. El crecimiento de la mente constituye un área de conciencia cada vez mayor y esa área se realiza, se hace efectiva y se presenta en imágenes duraderas, gracias a una actividad formativa que es esencialmente estética.

Debería ser evidente que el término "estético" abarca dos procesos psicológicos muy diferentes, dos procesos cuyo primer intento de diferenciación ocurre en el arte paleolítico, uno orientado a hacer resaltar la *vitalidad*, el otro dirigido hacia el centro fijo, el equilibrio y la armonía de la *belleza*. La contemplación de la belleza sustrae a la sensibilidad de la presión de la vida, del propósito intencional del símbolo hacia un estado de animación suspendida, hacia un estado de serenidad. Podemos imaginarnos una obra de arte ideal en la que la vitalidad y la belleza estén plenamente presentes y perfectamente equilibradas; tal vez se vivía este momento al pintarse el bisonte de Altamira. Se presentó otra vez, quizá, en alguna estatua griega

alrededor del año 500 a. c. o en alguna catedral gótica del año 1150 d. c., más o menos. Pero siempre fue un equilibrio precario, difícil de conseguir e imposible de mantener. En general el artista ha tenido que escoger entre el camino de la vitalidad y el camino de la belleza.

El artista prehistórico, por razones obvias, escogió el camino de la vitalidad. El camino se pierde en la neblina del tiempo, pero lo encontramos de nuevo en toda civilización que esté en estrecha dependencia de la vida animal, más particularmente en las tribus nómadas de las Edades de Bronce y de Hierro. El estilo animal que se extendió por la zona templada de Europa y Asia en los siglos VI y VII a. c. suministra los mejores ejemplos. Pero ese estilo aparece nuevamente, con toda su vitalidad, siempre que el animal emerge de las profundidades inconscientes, en su significación arquetípica, para tomar posesión de la mente del artista, por ejemplo, en Mesopotamia, en China, en el África, en Grecia misma (láms. 9 *b*-11 *b*). La vitalidad, no la belleza, es la característica del arte etrusco (lám. 11 *a*), y es la vitalidad animal lo que da al arte vikingo y celta, a pesar de toda su elaboración abstracta, su sello distintivo. No es caprichoso suponer que la misma energía arquetípica informa los caballos simbólicos de Delacroix y aun los caballos deportivos de George Stubbs.

Pero el vitalismo no es puramente un animalismo, es más bien la Fuerza misma de la Vida, y como tal puede manifestarse en forma humana

y en forma animal, y aun en decoraciones abstractas. Es la característica general de muchos tipos de arte tribal; y dondequiera que los ritos mágicos se hallen asociados con la vida humana o animal, la vitalidad más que la belleza es la cualidad estética dominante. La vitalidad como factor estético ha vuelto a aparecer en todo su incontrolable poder en el arte moderno. "La belleza —ha declarado Henry Moore— no es el objetivo de mi escultura... Para mí una obra debe tener en primer lugar una vitalidad propia... una obra puede tener energía reprimida, una intensa vida propia, independientemente del objeto que represente."[20]

La vitalidad en este sentido —ya ajena al arte animal— es generalmente una reacción contra la mortal rigidez de todos los procesos de repetición e imitación: la inanimada actividad del copiar, el ritual mecánico. El símbolo pasa de las manos del artista a las manos del sacerdote o a las del maestro, y finalmente a las del fabricante. Desprovisto del impulso vital original del artista creador, se hace convencional, sistemático, comercial. El artista empieza entonces a desconfiar de toda la tradición de idealismo que lo ha alejado de las fuentes animales de la vitalidad, y lucha por recuperar esa cualidad.

Al hacerlo recobra la confianza en sí mismo. En este sentido el vitalismo en el arte es un reto al nihilismo en el arte, a la desesperación producida por los refinamientos del idealismo o del intelectualismo. El nihilismo moderno en la filosofía y en el arte es la violenta reacción de un

idealismo desilusionado. El trascendentalismo se ha salido de sí mismo, se ha derramado. Sartre es el hijo rebelde de Hegel. Pero la belleza está mezclada en esto, porque estuvo por mucho tiempo aprisionada en su gran templo clásico, como una virgen, separada de las fuentes vitales de la vida. Ahora vuelve a estas fuentes en el arte de un escultor moderno como Henry Moore.

# II. EL DESCUBRIMIENTO DE LA BELLEZA

*Was bleibet aber, stiften die Dichter.*

HÖLDERLIN

Para la mayoría de los estudiosos de la historia del arte, la transición del período paleolítico al neolítico tiene toda la apariencia de una catastrófica declinación. En lugar de la exacta representación de animales en dibujos de gran variedad, encontramos diseños geométricos que tienden a degenerar en aburridos modelos repetidos; en lugar de un naturalismo vital, la inerte monotonía de la abstracción.

Sin embargo sabemos que, de acuerdo con normas culturales generales, el último período significó un gran avance de la civilización. El hombre dejó de ser un nómada a la caza de animales salvajes y practicante de una burda magia; se hizo agricultor sedentario; aprendió a cultivar granos y a domesticar animales; inventó artesanías, como la de la cerámica; realizó cálculos astronómicos sobre los cuales basó sus primeros calendarios.

Los artefactos neolíticos, especialmente las hachas y las lanzas ceremoniales de piedra, alcanzan un nivel incomparablemente más alto de artesanía, y en lugar de magia encontramos los primeros destellos de una religión espiritual.[1] La Nueva Edad de Piedra es la cuna de las primeras grandes civilizaciones del mundo antiguo.

Creo que podemos demostrar que, también en el arte, el neolítico atestiguó un más amplio desarrollo de la sensibilidad estética, una conquista más de conciencia plástica, una unificación y clasificación de la experiencia sensible. El área de la realidad, de la comprensión formal del mundo interno, aumentó enormemente en esa oscura edad del Oriente.

Al tratar, en el primer capítulo, el arte de las cavernas paleolíticas, me detuve por un momento para señalar que uno de los dibujos, el bisonte de Altamira, podía verse como una composición estilista, más que como una imagen eidética directa del animal. Un elemento de fantasía, de jugueteo mental, pudo haber llevado al artista a escoger esta actitud particular para la representación. Sugerí esto sólo como una posibilidad, ya que los animales, en algunas de sus actitudes, forman composiciones adoptando modelos rítmicos —un venado que salta, una serpiente enroscada, un ave que vuela—, y la actitud de este bisonte español, lejos de estar estilizada, es tal vez significativamente natural. Se escoge una actitud poco común porque es especialmente vívida. Lo que podríamos admitir, no sólo en Altamira, sino notablemente en la caverna de Font de Gaume y en Lascaux, es el trabajo de un instinto selectivo para hallar diseños significativos, diseños significativos de los hábitos del animal, diseños o formas, casi podría decirse, significativos del carácter esencial del animal. La forma de un animal está, desde

luego, íntimamente relacionada con la función que le ha permitido sobrevivir —el vuelo del ave, la rapidez del venado, la concentración de fuerza en la cabeza del toro— y al representar al animal el artista prehistórico automáticamente acentuó lo más significativo en la forma del animal.[2]

Esta cualidad en el arte paleolítico tal vez constituye un estilo, y en este sentido podemos hablar muy legítimamente del estilo aurignacience o del estilo magdaleniense. Los estilos varían con los lugares y los períodos; reflejan los hábitos culturales de distintas fases de la economía humana; pero en mi opinión, los artistas paleolíticos no fueron más allá, en su evolución estética, de la *Gestalt* única, la conciencia y aprehensión específica de una sola imagen separada. Desconocían los elementos de la composición, y yo mismo no puedo encontrar, en la colocación de imágenes en cualquier superficie rocosa, nada más que el uso de un plano bi-dimensional de un modo completamente arbitrario. En Altamira, por ejemplo, el espacio estaba lleno de imágenes concebidas por separado, colocadas donde había un lugar adecuado, y con frecuencia el último dibujo cubría las imágenes ya puestas en la superficie rocosa.

Estoy de acuerdo en que, como en Lascaux, hay algunas veces una representación de incidentes en los que interviene más de un animal; hay frisos de animales en procesión, manadas en su unidad colectiva, y la representación de escenas de cacería en toda su autenticidad o realidad

Pero "realidad" no implica que se incluya todo. Hay una selección, pero lo que se selecciona es el detalle significativo, la silueta inmediata, el tipo de acción. La composición, podríamos decir, es dictada neurológicamente: en este proceso no interviene una voluntad de forma.

Cuando llegamos al período neolítico, a través de una edad de tinieblas que no revela ningún vestigio de desarrollo continuo, encontramos un arte totalmente diferente, un arte en el que aparecen elementos formales completamente nuevos. Estos elementos reflejan una nueva forma de vida. No trato de olvidar ahora, ni lo haré tampoco más adelante, el hecho de que nuevas condiciones económicas dan lugar a nuevos desarrollos en la estética.

Pero la activación es sólo un factor en un complejo proceso: carga la situación con dinamismo. Pero, para llevar el proceso a un nivel de satisfacción, se requiere otro factor, el formativo, el acto de la creación. Los logros del arte, como ha dicho Worringer, representan siempre la obtención de lo que se desea. Y lo que se desea, aun en estas primeras etapas del desarrollo humano, no puede expresarse totalmente en términos de economía. Hay sentimientos predominantes de aislamiento, de angustia, de confianza, de gozo, que algunas veces se escapan del marco económico de una civilización.

En la transición de la antigua a la nueva Edad de Piedra, hemos pasado de una forma nómada de vida, en la que el hombre dependía de

su habilidad para cazar animales, a una forma de vida más estable, en la que el hombre depende de la agricultura y la cría de ganado. Sin duda la máxima revolución en la historia humana. Pero esta revolución no fue catastrófica; se realizó a través de largos períodos, y a diferente ritmo en diferentes condiciones climáticas. Por lo tanto debería considerarse más bien como una *evolución*. No hubo un cambio brusco de estilo en el arte de los hombres que sufrieron esta evolución, y es posible que el estilo paleolítico persistiera, en culturas particulares, a través de etapas intermedias, para sobrevivir en las pinturas de los bosquimanos de los tiempos históricos.

"En general —como ha señalado Gordon Childe—, son cazadores los hombres que, con propósitos mágicos, han pintado, grabado o esculpido en las rocas las representaciones naturalistas o semi-naturalistas; pero los cazadores no abandonan necesariamente estas prácticas cuando empiezan a complementar los productos de la caza con la cría de animales o con el cultivo de cereales." [3] En realidad, aunque la Nueva Edad de Piedra habría de desarrollar un arte geométrico completamente abstracto, no hay razón para suponer que éste haya sido el único. Más bien, como deberíamos esperar de acuerdo con nuestra tesis general, fue una ampliación de la sensibilidad estética, no una limitación de ella, no un cambio o una forma separada y exclusiva de expresión. Sé que algunos historiadores del arte

han pensado de modo distinto. Es posible que en los largos períodos que transcurren entre el naturalismo paleolítico y el naturalismo que habría de suceder a la abstracción neolítica, el estilo geométrico haya tenido un origen independiente, como la expresión de un estado psíquico específico. Tal es la tesis de Worringer, y la tendencia general del pensamiento alemán sobre la cuestión. Puede incluso concebirse, como lo admití en el primer capítulo, que un arte geométrico, del que no tenemos conocimiento porque no dejó huellas, haya precedido al arte naturalista del período paleolítico. Se han encontrado en zonas paleolíticas de Ucrania y de Moravia algunos pequeños marfiles ornamentales grabados con diseños geométricos.[4] También encontramos motivos geométricos de vaga significación asociados con los dibujos animales en el sur de Francia (hay un rectángulo muy preciso debajo de un dibujo de un venado rojo en Lascaux).[5] Pero estas excepciones no alteran el cuadro general de una fase naturalista del arte que precedió a una fase geométrica. Aunque no quisiera entrar en desacuerdo con Worringer, mi intención es demostrar que, en relación con el arte naturalista del período paleolítico, el arte geométrico del neolítico representa una ampliación de la sensibilidad estética, y no, como él ha sugerido, una contracción. Podríamos esperar que una ampliación de la sensibilidad estética tuviera alguna relación con el desarrollo histórico de la cultura en general —e incluso, si mi teoría general tiene algún

fundamento, que fuera la condición predeterminante para tal desarrollo—. Si la cultura neolítica representa un avance social sobre la cultura paleolítica, deberíamos esperar que el arte correspondiente representara un horizonte más amplio de sensibilidad estética. Tal es, en mi opinión, lo que resulta del análisis.

Que esta ampliación de la sensibilidad estética fue acompañada por actividades económicas de paralela naturaleza parece ser bastante evidente. La evolución estética es comparable en su alcance y significación a la evolución económica durante la cual se descubrieron muchas nuevas artesanías, y conduce al descubrimiento de la composición formal. Ésta es una frase fácil de decir, pero debemos tratar de darnos cuenta de lo que implica. He sugerido que los dibujos paleolíticos fueron proyecciones automáticas de la imagen mnémica: las composiciones y dibujos del período neolítico suponen procesos mentales que son inventivos y comparativos. Las imágenes son reunidas, ordenadas, invertidas y colocadas en posición dentro de un marco coherente: la multiplicidad se reduce a unidad, y por lo tanto lo que Coleridge llamó el poder esemplástico de la imaginación se presenta por primera vez en la historia humana vívidamente.

Pero interviene algo más que la imaginación. La imaginación, convendría yo con R. G. Collingwood, es una forma de experiencia diferente de la sensación, pero íntimamente asociada con ella; "tan íntimamente, como él dice, que con

facilidad se confunde con ella, pero es diferente porque los colores, los sonidos, etc., que en esta experiencia percibimos son conservadas en alguna forma en la mente, anticipados, recordados, aun cuando estos mismos colores y sonidos, como sensaciones, hayan dejado de ser vistos y oídos".[6] El hombre paleolítico, desde luego, tenía imaginación en este sentido de la palabra; de otro modo no habría podido recordar las imágenes de los animales que pintó en la profundidad de las cavernas. Pero el proceso mental que tenemos que explicar en el arte neolítico no es la imaginación en este sentido, sino más bien un proceso abstractivo. La imagen no es conservada en toda su realidad, sino *transformada.*

¿Cómo se desarrolló esta facultad mental? Por la abstracción, creo yo, a partir de las actividades prácticas. Pero no subestimemos la facultad de abstracción: ella constituyó la base, no sólo de las bellas artes, sino de la lógica, de la ciencia, de todo método científico. Si ha de hacerse una distinción entre el *homo faber* y el *homo sapiens,* estriba en esta facultad de la abstracción. De lo que se trata no es de la imitación práctica de un prototipo (como sucede cuando se imita en barro la forma de un cesto), sino del aislamiento de la forma de su función práctica y el traslado de esta forma vacía a un contexto muy diferente. Pero la naturaleza del proceso puede demostrarse más fácilmente con ejemplos concretos (lám. 12).

El desarrollo de las artesanías en el período neolítico es un estudio separado que corresponde a la antropología general más que a la estética. Pero fue de la máxima importancia, en mi opinión, para la siguiente etapa de desarrollo de la conciencia estética. La cestería prehistórica ha desaparecido, desde luego, sin dejar huella, pero si comparamos los diseños geométricos de la cerámica con la cestería de los pueblos primitivos de los tiempos históricos (tales como los indios Tlingit de Alaska), nos salta inmediatamente a los ojos la naturaleza idéntica de estos diseños (láms. 12 y 13). Modelos parecidos fueron un subproducto del tejido de esteras, y estos diseños del tejido eran trasladados algunas veces a la superficie arcillosa, antes de que las vasijas se secaran o cocieran. Otros elementos abstractos surgieron en la manipulación misma del barro: huellas digitales marcadas al juntar los rollos de barro —técnica usada antes de que se inventara la rueda de los alfareros— o al dar forma a un asa o un borde.

Dos únicas artesanías —el tejido con mimbre y carrizo, y el moldeado de vasijas de barro— explicarían la génesis de una conciencia física tanto de diseño como de volumen. El tejido implicaba la creación de complejos diseños geométricos por la acción manipuladora de los dedos; la cerámica, el dar volumen a un material plástico. Éstas son las experiencias sensoriales básicas en el diseño, y la única conexión que tenía que establecerse, en la mente del hombre prehistórico,

era entre forma y contenido. No digo que la forma y el contenido tuvieran que diferenciarse conscientemente, ya que no hay necesidad de que intervenga un intelecto consciente en esta etapa; bastaría una intuición de la forma. Pero tenía que haber una intuición, una percepción inconsciente de la forma física o *Gestalt* como tal, derivada del trabajo artesano, para llenar después esta forma o *Gestalt* con una imagen —imagen derivada de una experiencia sensorial completamente separada.

Es decir, las operaciones de la cestería y el tejido originaron formas o modelos de entretejer o entrelazar en las cuales la percepción de los objetos se ajustaba automáticamente; la forma (*Gestalt*) había sido, por así decirlo, pre-seleccionada. Una percepción inconsciente de una semejanza formal entre la materia prima de la artesanía —entre los carrizos o el bejuco, por ejemplo— y ciertos animales —serpientes, por ejemplo— fue sin duda la primera etapa en el proceso. Pero un material mucho menos manejable habría de utilizarse en el laberinto geométrico de los diseños artesanos, de modo que hay que suponer que los mismos hábitos musculares comprendidos en las actividades artesanas prácticas establecieron somáticamente un prototipo formal para la expresión. Se estableció una correlación entre la incipiente imagen visual del ave o animal y el diseño físico ya confeccionado. La imagen se deslizó en el molde mental ya preparado; la geometría triunfó sobre la vitalidad. Los elementos na-

turalistas subsidiarios, en tanto que no tenían sitio en el núcleo, fueron suprimidos, se convirtieron en elementos rudimentarios de un diseño en el cual sólo nos es posible distinguir la imagen original porque poseemos secuencias de objetos que ilustran la geometrización gradual del elemento natural. Algunas de las vasijas pintadas de Susa, Mesopotamia, que datan del año 3200 a. c., captan, por así decirlo, la ornamentación de una etapa de transición (lám. 14); en el friso alrededor del borde de una vasija podrán reconocerse todavía aves acuáticas de cuellos alargados, siendo el motivo central un íbice, cuyo cuerpo y cuernos están sólo a un paso de la geometría abstracta. En la decoración de una vasija será difícil reconocer, en los motivos arrastrillados, dos animales a contraespalda; sólo las cabezas rudimentarias denuncian el origen del motivo. La significación de muchos de los motivos es más oscura, aun cuando la mayor parte de los arqueólogos admitirían que tuvieron una significación, probablemente mágica. Un cáliz de Sialk cerca de Kashan, Persia (lám. 15), que se encuentra en el Louvre, muestra un motivo decorativo que es ya completamente geométrico, pero que, por los ejemplos que muestran etapas anteriores en el desarrollo del diseño, sabemos que representa un ave acuática nadando.

No podemos suponer que toda la ornamentación geométrica del período neolítico se haya originado de esta manera. Una buena parte de ella, constituída por ángulos y líneas rectas en

combinaciones claras y sistemáticas, se derivó; como ya he indicado, de las huellas incidentales dejadas en la manufactura de las vasijas de distintos materiales, especialmente en la cerámica, en el vaciado de piezas en metal y en la cestería. Esta ornamentación tuvo sin duda una significación. Max Raphael, en su libro sobre *La cerámica y la civilización prehistórica en Egipto*, lo ha descrito en un párrafo que deseo citar:

> Los principios de la cerámica surgieron de la necesidad, y los principios de su ornamentación surgieron de las matemáticas, en el sentido de que hubo una voluntad hacia la abstracción, es decir, se quería conseguir una cierta separación de la cualidad física del objeto, extraer y destilar de lo amorfo algo simple, limitado, fijo, resistente y universalmente válido. El artista neolítico quería un mundo de formas que representaran no las actividades, los acontecimientos pasajeros y cambiantes... sino más bien las relaciones de los hombres entre sí y con el cosmos dentro de un sistema inmutable. La intención no era suprimir el contenido de la vida, sino dominarlo; obligarlo a someter su ascendiente físico bajo el poder de la voluntad creadora, al impulso humano de manipular y remodelar su mundo.[7]

Estas frases sugieren la intervención de una voluntad con un propósito, de un impulso adquisitivo que llevara a la raza humana a un control cada vez mayor de su ambiente material. Hubo indudablemente un desarrollo progresivo de la habilidad y de la técnica, y ese progreso está siempre inspirado por un deseo instintivo de dominar el universo físico. Pero nada sería

más superficial que suponer que, si podemos establecer una conexión entre los diseños de la artesanía y el ornamento geométrico, hemos agotado por ello la significación del arte geométrico en general. No hemos explicado por qué el hombre habría quedado satisfecho al abandonar la imagen vital, por qué por muchos siglos después habría de refugiarse en un símbolo abstracto. No hemos explicado "el impulso del hombre hacia la manipulación y remodelación de su mundo", frase que quizá implica un motivo demasiado consciente en las actividades del hombre neolítico. Debe haber habido un poderoso impulso —comparable al menos en intensidad al impulso de la caza, que nos sirvió para explicar la exactitud eidética de la imaginación paleolítica— que llevó a estos artistas a expresarse no por medio de imágenes vivas, sino por signos jeroglíficos.

Sabemos, por la supervivencia de estos tipos geométricos de arte entre las tribus aborígenes de nuestros días, que la emoción que inspira esta tendencia no representativa es el miedo, el miedo a lo desconocido, el miedo a los acontecimientos para los que no se tiene una explicación causal. Suponemos, basándonos en sentimientos nuestros análogos, que el hombre neolítico se vio atribulado por una angustia cósmica, por un temor a la existencia o al ser. El temor engendra el secreto, un deseo de comunicación en un lenguaje ininteligible para el no iniciado, para las fuerzas hostiles.

Una vez supuesta la necesidad de un lenguaje secreto de esta clase, los motivos particulares dentro de la gramática del ornamento pueden adquirir entonces un significado simbólico. Un ángulo señalando hacia arriba puede interpretarse como una flecha, y, por asociación, como el mortífero poder del hombre; una flecha señalando hacia abajo puede identificarse con el triángulo púbico y, por asociación, como el poder de la mujer de dar vida.

Pudo haber existido toda una ciencia mágica de signos geométricos en el período neolítico, pero su interpretación no pertenece al campo de la estética. Son las formas como tales, desarrolladas para establecer, para fijar una nueva conciencia de la realidad, las que iluminan nuestro tema, ya que la nueva conciencia que aparece por primera vez en este período es *la de la forma misma*, la forma como una entidad imaginada y articulada, como un producto del esfuerzo constructivo. Las formas emergen de las actividades prácticas del hombre neolítico y a medida que emergen se las dota inmediatamente de una significación estética: se convierten en símbolos de sentimientos específicos. No puede haber duda, como sugiere Max Raphael, de que la cualidad plástica de la arcilla y la reacción sensorial íntima que produce al ser manipulada por los dedos fueron por sí mismas fundamentalmente responsables de los descubrimientos formales del período neolítico. El sentimiento de la forma apareció en la conciencia humana a través de los dedos, y

lo que los dedos habían conformado sensorialmente fue percibido y aceptado por el ojo. Las formas de la cerámica neolítica son numerosas, pero son siempre elegantes, y pueden resolverse en proporciones armónicas. Pero ni las formas, ni los diseños geométricos que las adornan, pueden explicarse adecuadamente de un modo materialista o técnico.[8]

Max Raphael, en el libro ya citado, distingue siete características diferentes en el estilo geométrico neolítico:

*La síntesis*, que refleja la voluntad de crear una unidad visual a partir de una multiplicidad de elementos; *la simplicidad*, que indica la voluntad de construir estructuras complejas con unos cuantos elementos; *la necesida formal*, que deriva de la voluntad tanto de representar como de ocultar un contenido en un signo adecuado; *el aislamiento*, que surge de la voluntad del artista de elevarse sobre todo contenido de los mundos interno y externo, tanto de las emociones sensibles como de los objetos físicos; *la definición*, que indica la voluntad de representar los contrastes eternos en una forma evidente por sí misma; *la energía*, que expresa la voluntad de dominar por la magia lo que trasciende los poderes físicos del hombre, aun la vida misma; y, finalmente, *la conexión de contenido y significado* con dos mundos, el de la vida y el de la muerte.[9]

Es una lista asombrosa de cualidades que puedan verse en un estilo de arte que la mayoría de la gente, condicionada por los tipos naturalistas e ilustrativos del arte de nuestra propia civilización, encuentra seco, insignificante, aun carente de sentido. Pero el dibujo neolítico es

un tipo de lenguaje simbólico que requiere una sensibilidad adecuada. A quien no entiende de música la partitura de la más hermosa sinfonía le parece seca, pobre y sin sentido: requiere una interpretación. La comparación no es muy exacta, porque en la música interviene el instrumentista, mientras que en las artes plásticas estamos en contacto inmediato con el símbolo. Pero una vez que hemos conjurado nuestros prejuicios naturalistas se revelará una nueva escala de emociones estéticas que responden íntimamente a otro lenguaje plástico. Nos damos cuenta entonces que nada puede ser tan vívido como un dibujo que hasta ese momento parecía muerto. Y llegamos a la paradójica conclusión de que la vitalidad, que habíamos descubierto como principio distintivo del arte naturalista, es también el principio distintivo del arte geométrico. Pero, desde luego, la energía motivadora en un caso es orgánica o animada; en el otro caso, mecánica o inanimada. Tenemos que usar una palabra como "energía" para expresar tanto los movimientos vitales como los no vitales; esta palabra abarca ya dos fenómenos diferentes aunque análogos. La distinción, sin embargo, no siempre puede mantenerse fácilmente. La energía aplicada en la decoración de la vasija geométrica reproducida en la lámina 16 es enteramente abstracta (ver también la lám. 36): es un juego de fuerzas mecánicas, al que no puede darse ninguna interpretación orgánica. Pero una y otra vez en la historia del arte, y notablemente en el período

bizantino y en el arte del norte de Europa durante el primer milenio d. c., el ornamento geométrico lineal adquiere una vida que puede considerarse tan vital en un sentido como el ornamento orgánico de otros períodos; y, por caminos extraños y libres, se resuelve con frecuencia en elementos naturalistas, como cuando una cabeza de serpiente aparece súbitamente en el ornamento entrelazado de un manuscrito celta (lám. 17). Pero, antes de llegar a la etapa de la germinación del naturalismo, el ornamento abstracto en sí mismo, en toda su pureza geométrica, puede adquirir lo que Worringer ha descrito tan bien como "el misterioso pathos que se adhiere a la animación de la vida orgánica".[10]

Hay, desde luego, una explicación no orgánica para esta vitalidad abstracta: los dibujos tienen un significado mágico, y su poder mágico los dota de una forma casi vital. Pero no sería más que superstición de nuestra parte adscribir valores estéticos a las formas mágicas; se encuentra significado mágico en dibujos que han adquirido vitalidad en virtud de sus características formales. Es posible que una de estas características, a la que Raphael llama la "necesidad formal", surja de una tensión psicológica creada "tanto por la voluntad de representar como de ocultar un contenido en un signo adecuado".[11] Pero, si así ocurrió, fue una paradoja que no podría sostenerse. Según la interpretación de Raphael del desarrollo del arte neolítico en Egipto, la nueva magia que hizo uso de signos geo-

métricos fracasó después de muchos siglos, y la historia de la cerámica egipcia neolítica registra este fracaso. Un arte geométrico, por grande que fuera su significado mágico, no podía hacer frente, entre otras cosas, al deseo cada vez mayor de una segunda vida, al anhelo de inmortalidad. Por lo tanto se desarrolló un estilo "sincretista", encarnando algunos de los elementos del estilo geométrico, pero sobre todo abandonando el símbolo geométrico abstracto en favor de una identificación empática con las formas vitales de la naturaleza. Pero el artista no abandonó los descubrimientos del período geométrico; retornó al naturalismo, muy reforzado por una conciencia de la forma abstracta adquirida en la fase intermedia de desarrollo. La composición formal se había convertido en la característica distintiva de un arte humanista.

Observemos más de cerca el proceso de asimilación. El primero, y en cierto sentido el principio de composición más obvio que habría de descubrirse, había sido el de la *simetría*. El hombre lleva su paradigma en su propio cuerpo; podría observarse además objetivamente en el cuerpo de los animales. La simetría aparece en la escultura poleolítica, notablemente en la representación de la figura humana, donde era imposible evitarla. Pero podría argumentarse que en algunas de estas estatuas se da importancia consciente a la simetría; y aún se ha alegado [12] que algunos de los artefactos del período paleolítico, flechas y hachas, también muestran una

conciencia de la simetría. Pero hay una diferencia entre la conciencia de la simetría y el *uso consciente* de la simetría. Al afilar una herramienta el hombre prehistórico descubrió, posiblemente por experiencia, que la herramienta era más eficiente si sus bordes eran simétricos. Pero ese descubrimiento quedó en el nivel pragmático; no se puede hablar de una conciencia de la *simetría* como tal hasta que el principio se separa y se usa en una composición. Este uso consciente de la simetría ocurrió por primera vez en el período neolítico, y toma la forma de la colocación de dos animales uno frente al otro. Las fechas de los monumentos y artefactos del Egipto predinástico, de Sumeria, del Valle del Indo y del lejano Oriente son demasiado inciertas para permitirnos señalar prioridad a un ejemplo particular de simetría. En Hierakónpolis en el Alto Egipto hay una pintura mural que Raphael describe como el máximo logro artístico de la Nueva Edad de Piedra,[13] y un detalle de la escena representada brinda tal vez un indicio sobre los orígenes de este recurso formal. La pintura completa representa una procesión fúnebre, por el río, de un hombre de alto rango. Las embarcaciones del muerto pasan una tras otra, y alrededor de ellas, en las márgenes del río o en un espacio imaginario, se representan incidentes, algunos de los cuales pueden ser escenas de la vida del difunto; otros, sin duda, representan ceremonias funerarias.

Una de estas escenas (a la mitad del primer

plano) muestra una figura humana de pie, entre dos animales rampantes uno frente a otro. Éste es el prototipo de toda una serie de composiciones similares, que empiezan en el período neolítico y llegan hasta los tiempos históricos. Un magnífico ejemplo es la incrustación en concha de la tumba real en Ur, que muestra cuatro escenas de animales en acción (lám. 18). La escena en la parte superior de la placa es casi idéntica a la escena de la pintura mural en Hierakónpolis. Se han encontrado más ejemplos en Ur y otros sitios súmeros; en otra región encontramos la Puerta de los Leones en Micenas y la figura del Dios de la Espada en Yasilikaya (Asia Menor), del período hitita.

Un cuchillo de sílex con un mango curvo de marfil, ahora en el Louvre, es otro buen ejemplo de recurso (lám. 19). Fue hallado en Gebel-el Arak en el alto Egipto, pero es probablemente de origen mesopotámico.[14] En un lado del mango está grabada una escena de guerra, que por el momento no nos interesa. El otro lado muestra en el centro una protuberancia que puede ser una cabaña, y alrededor de ella hay leones que atacan a animales domésticos. En la parte superior hay una figura de pie con dos leones uno frente a otro, exactamente en el mismo arreglo geométrico que se halla en la pintura mural de Hierakónpolis y en la placa de Ur. La figura es barbada y con las extremidades terminadas en forma de garra. Puede tratarse de un mago, que parece

estar dedicado, como la figura de Hierakónpolis, a la domesticación de los leones.

La domesticación de animales debe haber sido una de las primeras y más esenciales actividades de las nuevas tribus sedentarias dedicadas a la cría de animales, y sin duda la facultad de domesticar era una habilidad especializada que correspondía a los magos o a los sacerdotes. La representación de este poder en una obra de arte requería facultades de invención o de imaginación en el artista que no eran necesarias para la representación de animales que sólo tenían que ser identificados, cazados y destazados. En el primer caso, no bastaba representar puramente las figuras del mago y del animal: la idea de su función y su poder tenían que ser representadas también. Y éstos son conceptos, no fenómenos objetivos. Pueden representarse visual y plásticamente sólo concibiendo una actitud simbólica. Las garras en lugar de los pies humanos podrían indicar una jerarquía mágica; pero el poder del hombre sobre los animales debía indicarse colocando a éstos en una actitud artificial, actitud que mostrara sumisión de grado a la voluntad de aquél. Todavía ahora demostramos nuestro poder sobre un perro enseñándole a sentarse sobre sus perniles en actitud de súplica. La misma idea puede regir estas representaciones de los magos neolíticos adiestrando a los leones. ¿Se habría comunicado adecuadamente la idea representando al mago con un león en el acto ritual de la sumisión? Esa imagen, me parece, habría

sido demasiado ambiguamente realista: ¡el león podía estar atacando al mago! El significado ritual de la situación podría representarse sólo duplicando y volteando las imágenes: evitando la imágen vital, haciendo uso de un diseño que fuera una creación humana y que pudiera entenderse como un símbolo del poder mágico del hombre.[15] Pero observemos lo que había pasado: no sólo los animales salvajes habían sido domesticados, sino que la misma imaginación del hombre había sufrido esta domesticación. Se había visto obligada a someter la imagen eidética directa del objeto fenoménico y a crear en su lugar una composición formal. La forma misma, la noción abstracta de ella, había nacido y había sido aplicada a la representación de objetos naturales con incalculables consecuencias para la historia del arte.

Otro objeto del Louvre ilustrará una etapa posterior en esta evolución de la forma: se trata de un bloque esculpido de piedra bituminosa de Susa, tal vez del tercer milenio a. c. (lám. 20 *a*). Aquí las figuras que se colocan una frente a otra son humanas, y el personaje central es un animal, quizá un cordero de sacrificio; el centro de la plancha está dañado, de modo que es difícil dar una interpretación precisa de la escena. Pero sobre las manos unidas de los hombres encontramos un segundo motivo: dos serpientes entrelazadas; posiblemente, una vez más, el primer ejemplo de un procedimiento de composición que habría de tener una progenie infinita.[16] Un ejem-

plo más elaborado del mismo motivo, que data de unos cuantos siglos después (período neosumerio, siglo XXIV a. c.), es la tapa de una lámpara de esteatita, también en el Louvre, tallada con el mismo motivo entrelazado (lám. 20 *b*). También se puede en este caso buscar una explicación simbólica, ya que las serpientes, sin duda, tuvieron alguna importancia en la religión sumeria. Aunque también podría señalarse que la idea pudo ser sugerida por el hábito natural de las serpientes. Sin embargo, las serpientes normalmente no se entrelazan en diseños simétricos. ¿Hay otra explicación para el origen de este diseño?

Sólo podría haber surgido de actividades tales como la cestería o el tejido, que inducen a diseños arquetípicos —la conciencia de un diseño como algo en sí mismo— por abstracción de la acción repetida del tejido. Con el diseño abstracto hecho con mimbre entrelazado se crea un efecto formal directo, un efecto de placer estético; y las serpientes entrelazadas de la misma manera producen el mismo placer estético porque repiten el mismo diseño abstracto. Tal vez haya que explicar todavía, psicológicamente, por qué un diseño entrelazado provoca una reacción estética de placer: el hecho es que así sucede, y que esto fue descubierto por los artistas sumerios hace 5,000 años.

Más importante que la aprehensión estética de los procedimientos formales de la simetría, y que el entrelazamiento, fue el haber logrado el

equilibrio asimétrico en una composición. Podría decirse que hay un cierto defecto psicológico inherente al arte geométrico, defecto que proviene de las características de regularidad y exactitud a las que tiende inevitablemente el diseño geométrico. El artesano sensitivo se da siempre cuenta de este peligro, y deliberadamente introduce irregularidades en su diseño repetido. Pero esto no impide por completo la vitalidad menor a que conduce inevitablemente la repetición regular de motivos idénticos. La vitalidad se relaciona íntimamente con un sentido de duración: la regularidad (en el sentido de repetición uniforme) y la exactitud son conceptos intelectuales (mecánicos), que interrumpen la corriente orgánica de la vida. Fue necesaria una intuición más sutil de la relación de las partes con el todo para el mantenimiento de la vitalidad estética, y se encontró en el principio del *equilibrio*. Fundamentalmente, el equilibrio no es más que el resultado de una facilidad de percepción en un diseño formal; es el descubrimiento de una "buena" *Gestalt*. Pero una cosa es registrar automáticamente, por la visión, un cierto orden en el campo fenoménico, y otra muy distinta proyectar ese orden por un acto deliberado de representación. Observemos uno de los primeros prototipos de este diseño equilibrado: una placa de piedra caliza (de 38 cms. de alto) del 2900 a. c., más o menos, que tiene esculpida una representación del Rey de Lagash, Ur-Mina, como constructor (lám. 21). El rey lleva un canasto en la cabeza,

en la forma en que lo harían los constructores de entonces, que contiene la primera piedra del templo que va a levantar. Ante él vemos a su esposa e hijos (cuyos nombres están inscritos en sus vestimentas) y abajo, en el segundo registro, está sentado Ur-Mina, llevando una copa. Los tamaños de las figuras obedecen sin duda a su correspondiente importancia, pero su disposición, dentro del marco bidimensional, obedece sólo a la sensibilidad visual del artista. No es necesario hacer un análisis completo de la composición para percibir que la figura sentada del rey es llevada más cerca del centro para equilibrar la figura de pie que ocupa una posición lateral en el extremo; nótese, también, el consecuente peso mayor que se da al copero en el registro bajo. La desaparición de la reina en la escena de la libación pudo haber tenido una justificación ritualista; pero habría sido difícil acomodarla en la composición. Pueden observarse varios elementos más sutiles en la composición: el balanceo tangencial de los detalles alrededor de un agujero horadado en el centro que da a la composición un efecto de swástica —que ya había sido aislada como motivo geométrico—; la división diagonal de la superficie a lo largo de una línea indicada por los antebrazos del rey; constituyendo el todo una unidad cerrada de formas múltiples.

Esta equilibrada composición es completamente instintiva; y nuestro análisis formal es intelectual y no viene al caso. Lo importante, para la tesis que tratamos de explicar, es la captación

de una conciencia estética del equilibrio. El equilibrio, descubierto en el curso de la evolución del arte geométrico, se traslada después instintivamente al arte figurativo, y produce resultados estéticamente satisfactorios. El artista sumerio, al coordinar las imágenes necesarias para su propósito narrativo en esta forma particular, *sintió* que era la adecuada. No habría tenido ese sentimiento de satisfacción si, dentro del área dada de su plancha de piedra, hubiera dispuesto sus figuras en un orden desequilibrado, o las hubiera reducido a una uniformidad insignificante.

Esta *forma coherente* es algo muy distinto de la *vitalidad integral* de un dibujo paleolítico. La conciencia del artista paleolítico se confina a la imagen eidética: no capta imágenes separadas para referirlas a un fondo común. Hay una multiplicidad o repetición de imágenes, pero no una unidad completa. Las imágenes del arte paleolítico son arrojadas a un espacio sin límites: son objetos enfocados, dentro de un contexto no enfocado. Las imágenes sumerias se hallan confinadas dentro de un espacio artificial —el espacio rectangular de la plancha— y la concentración del artista va del objeto integral al área que tiene a su disposición, y al problema de acomodar sus imágenes dentro de esta área dada. La composición surge de la contención, de la disciplina impuesta. Lo vital se somete a lo abstracto, la imagen al concepto. Su unión es el prototipo de toda composición pictórica a través de las edades: la unidad que ahora consideramos como ca-

racterística esencial de una obra de arte compleja. Por lo que se refiere a una composición en un plano bidimensional, no fue necesario o posible ningún desarrollo posterior de la conciencia estética; las etapas posteriores en esta evolución suponen la conciencia de una tercera dimensión, la profundidad.

Podemos atribuir de un modo convincente un origen materialista a procedimientos formales como la simetría y el entrelazamiento; si no se derivan del trabajo de la artesanía por imitación directa, cuando menos la conciencia de estos recursos formales fue sugerida primero por el manejo de los materiales usados por los artesanos. Pero la unidad y el equilibrio suponen una coordinación y comparación de las formas, y esta actividad sintética debe haber sido un desarrollo de la conciencia misma, un salto hacia la aprehensión de la realidad. Podemos suponer que no fue sino una mera objetivación de las leyes de la percepción, pero estas leyes no se habrían expresado en formas artísticas si no hubieran entrado en la conciencia humana como una evidencia sensible. La simetría, el equilibrio, todas las leyes de la composición geométrica se hicieron evidentes por primera vez en el arte; la primera ciencia fue una anotación de los descubrimientos del artista; las matemáticas nacieron como una meditación sobre los artefactos.

No podemos aceptar que las leyes de la composición hayan sido descubiertas por mero accidente, que haya habido en la evolución del arte

una supervivencia de las formas más adecuadas, es decir, de las más agradables. Eso sería suponer que el desarrollo igualmente misterioso de las facultades se satisfizo con estos descubrimientos formales. La percepción ordenada, la coherencia de visión, debe haber sido una necesidad biológica, un desarrollo estrictamente evolutivo, de funcionamiento sensomotor. Pero la percepción del orden en el nivel intelectual es una cosa completamente diferente, y el proceso por el cual se desarrolló debe haber sido intituivo. Bergson mantenía que el artista no tenía conocimiento de las cosas, sino sólo de relaciones. En una obra de arte, decía, el artista abandona la corriente de la vida para reconstruir un sistema orgánico de relaciones. Lo que existe no es ya el objeto, sino el objeto disuelto en un esquema que fija algunos de sus aspectos arbitrarios. Hemos visto ya que esto no es completamente cierto en el arte prehistórico y veremos también que no es tampoco completamente cierto en algunos tipos de arte moderno. Pero sí lo es en la composición: la palabra misma sugiere una reunión de partes. Durante siglos de desarrollo estético la composición habría de ser la esencia de la obra de arte: el arte se concibió como un proceso de composición. Pero ¿qué es la composición, con sus leyes de armonía y proporción, su unidad y serenidad, sino el paradigma de ese ideal intelectual al que los griegos llamarían *to kalon*, y que nosotros llamamos belleza? Lo que en el curso del período neolítico había aparecido era, por lo tanto, la pri-

mera conciencia de la belleza. La belleza es el segundo gran principio del arte; el primero es la vitalidad, establecida en el período paleolítico.

Estos claros principios de la belleza y la vitalidad podrían quizá identificarse con las dos fuerzas opuestas que Nietzsche, en *El origen de la tragedia*, consideró como las bases del desarrollo del arte griego. Sin duda el principio de la belleza, tal como lo hemos descrito, concuerda con la fuerza apolínea de Nietzsche, que él siempre concibió como un logro de armonía y proporción, como "la fuerza formadora que alcanzó su culminación en la escultura griega". Pero la fuerza contraria, a la que Nietzsche llamó dionisíaca, es concebida como una voluntad ciega, una fiebre, un frenesí, y ésta es decididamente negativa para nuestra propia filosofía del arte. Es verdad que Nietzsche parece identificar algunas veces su energía dionisíaca con la fuerza vital; es verdad que también observa que el arte griego en su momento culminante alcanza una síntesis, en cierto sentido. Pero el sometimiento de una fuerza salvaje —y él imaginó la energía dionisíaca como salvaje y destructora— no es una verdadera síntesis. En una verdadera síntesis las dos fuerzas opuestas deben ser iguales, y han de conciliarse en una unidad mayor que cualquiera de las dos. La vitalidad, como la belleza, es autosuficiente como principio estético. Esto es algo que Nietzsche no percibió, y por esta razón su interpretación, por otra parte magnífica y sugestiva, del genio griego carece de equilibrio y verdad.

Otros principios esperaban su descubrimiento en el lejano futuro de los tiempos históricos; pero por muchos siglos el espíritu humano pudo expresar su conciencia de la realidad por medio de estas dos formas de la sensibilidad, la vitalidad y la belleza. El hombre habría de usar, desde luego, estos principios creadores para expresar una gran variedad de sentimientos y concepciones, y algunas veces, como en el arte griego de las últimas épocas, el artista parece hallarse inquieto e insatisfecho con sus medios de expresión, sintiéndose encerrado en los muros de sus limitaciones —para usar una sutil metáfora del gran medievalista W. R. Lethaby—, "como una golondrina en un granero". La belleza nunca ha perdido su posición como la manera con la que el hombre expresa las intuiciones de la forma que elevan su ser sobre el caos y la accidentalidad circundantes. Pero la serenidad alcanzada de este modo no bastaba; siempre quedaba un atosigante sentido de los numinoso, de un mundo más allá del mundo de la sensación inmediata, de un reino trascendente. La aprehensión de ese reino dentro del terreno de la conciencia humana sería la siguiente aventura.

# III. LOS SÍMBOLOS DE LO DESCONOCIDO

Antes de iniciar la segunda etapa de nuestra investigación quisiera hacer hincapié una vez más en que el arte, en el sentido que doy al término, no debe concebirse de ningún modo como algo puramente secundario o instrumental en la historia de la cultura. Uno de los más grandes historiadores del arte, Max Dvorák, usó la frase *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* como título de uno de sus libros: la historia del arte concebida como la historia del desarrollo espiritual o intelectual. Mi propia concepción del proceso es precisamente la opuesta: *Geistesgeschichte als Kunstgeschichte*, la historia del espíritu o intelecto como la historia del desarrollo artístico. Sólo en tanto el artista establece símbolos para la representación de la realidad, puede tomar forma la mente, como estructura del pensamiento. El artista establece estos símbolos al cobrar conciencia de nuevos aspectos de la realidad, y al representar su conciencia de éstos en imágenes plásticas o poéticas.

Tratamos aquí de reconstruir ciertas etapas decisivas en la aprehensión estética de la realidad y nuestro éxito dependerá de que mantegamos una sensación de proceso, de actividad orgánica. Ese proceso es esencialmente biológico, es la coordinación de todas las facultades humanas frente a la totalidad del universo experimentado por los

sentidos. Mi tesis ha sido que esta posición existencial se expresa primariamente en símbolos que son articulados por los sentidos —imágenes plásticas, signos con significación— y que a ellos siguen varias formas de discurrir, formas que dependen de la adecuada articulación de estos símbolos primarios. De allí se sigue que cualquier extensión de la conciencia de la realidad, cualquier tanteo más allá del umbral del conocimiento presente, debe establecer primero su conjunto de imágenes sensibles. Nunca es esto más evidente que en la transición de la magia a la religión.

La distinción entre magia y religión, y las etapas del desarrollo humano que condujeron a ella, fueron establecidas por primera vez de un modo lógico por Sir James Frazer en un famoso capítulo de *La rama dorada.* Nuestra comprensión de la magia y la religión puede haber aumentado desde la época de Frazer, pero su principal distinción sigue siendo útil. La religión es "una propiciación o conciliación de poderes superiores al hombre que se cree dirigen o controlan el curso de la naturaleza y de la vida humana. Definida de este modo, la religión consta de dos elementos, uno teórico y uno práctico, a saber, una creencia en poderes superiores al hombre y un esfuerzo por propiciarlos o complacerlos".[1] Así definida, la religión "se encuentra en un antagonismo fundamental con respecto a la magia y a la ciencia, que presuponen que el curso de la naturaleza es determinado, no por las pasiones

o caprichos de los seres personales, sino por la operación de leyes inmutables que actúan mecánicamente. En la magia. . . la suposición está sólo implícita, pero en la ciencia está explícita." [2]

Se suponía que la magia había precedido a la religión en la historia de la humanidad, que "la antigua magia había sido la base misma de la religión".[3] Frazer consideraba esto como una verdad evidente, ya que dice:

> hemos visto que por una parte la magia de ahora no es sino una aplicación errónea de los más simples y más elementales procesos de la mente, es decir la asociación de ideas por semejanza o contigüidad; y que por otra parte la religión asume la operación de los agentes conscientes o personales, superiores al hombre, tras la pantalla visible de la naturaleza. Obviamente la concepción de los agentes personales es más compleja que un simple reconocimiento de la semejanza o contigüidad de ideas; y una teoría que supone que el curso de la naturaleza es determinado por agentes conscientes es más abstrusa y profunda, y requiere para su comprensión un grado mucho más alto de inteligencia y reflexión que el criterio de que las cosas se suceden una tras otra simplemente por razón de su contigüidad o semejanza.[4]

¡Obviamente! Pero ¿cómo se realizó la transición? El paso de la percepción de los fenómenos aislados, de los objetos que tienen una relación espacial o secuencial, a la *concepción* de los agentes invisibles que manejan estos objetos según un plan cósmico, es un adelanto de la inteligencia humana, de la pura capacidad mental, para la cual debemos tener una explicación convin-

cente. En ello está implicada la aparición de una facultad metafísica.

La propia explicación de Frazer es típica de la tradición racionalista dentro de la cual se movía:

> Con la debida cautela, sugeriría yo que un reconocimiento tardío de la falsedad y esterilidad inherente en la magia impulsó al sector más reflexivo de la humanidad a buscar una teoría más verdadera de la naturaleza y un método más fructífero para explotar los recursos de ésta. Las inteligencias más agudas habrían llegado con el tiempo a darse cuenta de que las ceremonias y los encantamientos mágicos realmente no producían los resultados para los que estaban destinados, y que la mayoría de sus colegas creían aún que realmente producían. Este gran descubrimiento de la ineficacia de la magia debe haber provocado una revolución radical, aunque probablemente lenta, en la mente de quienes tuvieron la sagacidad de hacerla... Fue una confesión de la ignorancia y de la debilidad humanas.[5]

Así, debemos imaginar a un filósofo primitivo, a un "radical filosófico" como Frazer lo llama, una especie de *benthamita* prehistórico, de cuyos ojos "habían caído las viejas vendas", un hombre "tristemente perplejo y agitado hasta que pudo descansar, como en un tranquilo puerto después de un viaje tempestuoso, en un nuevo sistema de fe y práctica". Al primer "desmayo del valor" se abandonó la magia como, siglos después, habría de abandonarse la incipiente ciencia griega, y el hombre descargó sus pesadas dudas en el regazo de los poderes invisibles, de otros seres, "semejantes a él pero mucho más poderosos", que dirigieran el curso del universo y "produjeran

toda la variada serie de acontecimientos que hasta ese momento había creído que dependían de su propia magia".

Pero, preguntémonos, ¿cómo apareció este dubitante teórico? ¿Por medio de qué proceso de experiencia o aprendizaje llegó a ser más perspicaz una parte de la raza humana? ¿Fue la inteligencia una mutación evolutiva? La atención, la concentración, son las facultades por medio de las cuales se hace posible un proceso de pensamiento teórico. ¿Qué fue, entonces, lo que inculcó un hábito de atención, una facultad de concentración?

Frazer, y los antropólogos en general, no dan ninguna respuesta a estas cuestiones. Encontramos un intento de solución en consonancia con la función que atribuyo al arte en estas conferencias, en dos pequeños libros escritos casi al mismo tiempo y en íntima asociación, el *Four Stages of Greek Religion* ("Cuatro etapas de la religión griega") de Gilbert Murray —originalmente fueron conferencias pronunciadas en la Universidad de Columbia en 1912,[6] y *Ancient Art and Ritual* ("Arte y ritual antiguos") de Jane Harrison, escrito en 1913.

Gilbert Murray se refiere al concepto de *mana*, "palabra primitiva que significa fuerza, vitalidad, prestigio, santidad y poder mágico, y que puede poseer tanto un león, como un jefe, el curandero o una macana",[7] y sugiere, siguiendo a Robertson Smith,[8] que este poder vital, originalmente atribuído a los animales mágicos

como el toro, fue absorbido o transferido a los seres humanos en una fiesta sacramental. "Se devoraba al animal sagrado para adquirir su *mana*, su velocidad, su fuerza, su gran resistencia; tal como el salvaje come ahora el cerebro, el corazón o las manos de su enemigo para adquirir alguna cualidad particular existente en ellos." [9] Pero estamos todavía en un mundo mágico y el problema sigue en pie: ¿Cómo efectuó el hombre primitivo la transición del animal real con su *mana* al dios sobrehumano?

Gilbert Murray señala, a propósito de esto, las primitivas representaciones de hombres que llevan la cabeza o piel de un animal sagrado (lams. 22 y 24). Piensa en los dioses egipcios representados como hombres con cabezas de animales y en Minos y el Minotauro, en Atenea con la cabeza de la lechuza y en Heracles con la piel de león; por otra parte, desde que Murray escribió su libro, hemos encontrado la misma figura ambigua hasta en el arte prehistórico; la figura humana de Lascaux, por ejemplo, tiene una cabeza de ave (lám. 23). Murray ve en este hombre-bestia el *theos* original, "la medicina, hechizo o poder mágico encarnado", que subsecuentemente se diferenció haciéndose la parte visible puramente humana y convirtiéndose la supuesta parte sobrenatural en lo que habríamos de llamar un dios. Para explicar cómo se llevó a cabo esta diferenciación Murray adopta la misma teoría que Frazer: el curandero cometía errores inevitablemente, pero los errores se atribuían

al curandero como hombre, como hombre que ha perdido momentáneamente contacto con el dios que habita dentro de él. El dios se convierte así en algo aparte, se le concibe por separado, se retira a las montañas o a las nubes.

Podría decirse que el camino de la bestia divina al dios antropomórfico fue recorrido en una danza ritual. Estas figuras mixtas, que son representadas con frecuencia bailando, se generaron en la tensión emocional de la danza religiosa —tanto Gilbert Murray como Jane Harrison citan pruebas suficientes a favor de este supuesto. Murray sugiere que:

> este espíritu de la danza, que la guía o personifica su emoción, se distingue más claramente quizá que cualquier otro demonio entre el cielo y la tierra. Varios difíciles pasajes de *Las bacantes* de Eurípides y otras obras dionisíacas pueden explicarse cuando advertimos que el dios no es en parte sino el inspirado danzante principal, y en parte la intangible encarnación proyectada de la emoción de la danza.[10]

Jane Harrison desarrolla esta teoría y muestra cómo

> en la base del arte, como su manantial y fuerza motriz, no se halla el deseo de copiar la naturaleza o aun de mejorarla... sino más bien un impulso que comparte el arte con el rito, el deseo de externar, de exteriorizar una fuerte emoción, representando, creando, haciendo o enriqueciendo el objeto o acto deseado... Este factor *emocional* común es lo que hace que el arte y el rito sean difíciles de distinguir en sus principios.[11]

Hasta aquí la teoría es aceptable como una generalización, como una descripción de un proceso que era completamente integral, en el que el arte y el rito, al desarrollarse juntos, no se diferenciaban. Pero más adelante, en este mismo libro, Jane Harrison separa este proceso integral en etapas evolutivas y de esta manera la vida fluye del arte y el arte del ritual. Afirma con mucha verdad, que

> el dios surge del rito; poco a poco se separa de éste y tan pronto como adquiere su propia vida y su propio ser separados, se convierte en una primera etapa artística, en una obra de arte que existe en la mente, que se separa gradualmente aun de la acción debilitada del ritual, y que después se convierte en el modelo de la obra de arte real, la copia en piedra.
>
> Las etapas, según esto, serían: la vida real con sus reacciones motrices, la copia ritual de la vida, con sus reacciones debilitadas, la imagen de un dios proyectada por el rito y, por último, la copia de esa imagen, la obra de arte.[12]

¡No! Primero fue la vida real con sus reacciones motrices, de acuerdo. Luego surgió una unidad, *el dromenon*, el hecho realizado, y este hecho fue una danza, que es una forma de movimiento, una pintura o una figura esculpida, que son las formas de la percepción, y la vida del ritual fue idéntica a la vida de estas formas o modelos.[13] La imagen del dios no fue "proyectada por el rito"; el rito fue la imagen y la imagen era a la vez obra de arte y dios. Sólo después de siglos de desarrollo ocurrió esa disociación de

la acción y la sensibilidad que condujo a la racionalización de la religión y a la intelectualización del arte.

Trataré ahora de aclarar esta distinción refiriéndome a obras de arte específicas, ya que las *palabras* que he usado, y que otros usan, son inadecuadas para describir las realidades que experimentamos como arte y ritual. Recordémonos a nosotros mismos que la mayor parte de nuestras palabras fueron inventadas con otros propósitos en civilizaciones posteriores; e identificar ciertas encarnaciones de emociones que ocurrieron en lejanas edades con las expresiones de un egoísmo subjetivo es ciertamente ilógico. Usamos la expresión "obra de arte" para una gran variedad de *dromena,* "cosas hechas" por una gran variedad de motivos, la mayoría de los cuales son emocionales, y pueden reducirse a vibraciones mensurables.[14] Hay un factor común que nos permite usar la misma terminología para una danza ritual, una representación realista de un objeto natural, un símbolo plástico de un estado emotivo, y un símbolo plástico de un deseo inconsciente. Todo esto es parte de la madeja estética que estamos tratando de desenredar. Cardamos e hilamos por medio de generalizaciones que son engañosas porque necesariamente hacen uso de una inadecuada y confusa terminología.

Lo que trato de sugerir ahora es que el sentido de lo numinoso no surgió de un proceso de discriminación, sino del poder de creación que el hombre descubrió en sí mismo. La magia se

basa en una lógica de invariables: un toro es siempre un toro y el hombre no tiene más que actuar en cierta forma para que el toro inevitablemente caiga en la trampa y muera. Pero la religión tiene una lógica muy diferente; porque si la religión implica, como dice Frazer,

> primero, una creencia en los seres sobrehumanos que rigen al mundo y, segundo, la pretensión de atraer sus favores, se deduce claramente que el curso de la naturaleza es en cierta forma elástico o variable, y que podemos persuadir o inducir a los seres poderosos que lo gobiernan a desviar, para nuestro beneficio, la corriente de los hechos del cauce en que fluyen. Luego, esta elasticidad implicada o variabilidad de la naturaleza se opone directamente a los principios de la magia, así como a los de la ciencia, que presuponen que los procesos de la naturaleza son rígidos e invariables en su manera de operar, y que no pueden cambiar su curso tanto por persuasión y súplica, ni por amenazas e intimidación.[15]

Pero el hombre no habría llegado nunca a esa noción de variabilidad por la contemplación de los objetos o de los sucesos naturales. ¿Por qué, dentro del cuadro de la naturaleza, habría de alejarse de su explicación mágica del trueno, de los desastres o de la muerte? Ahora bien, la primera vez que el hombre hizo con sus propias manos un objeto al que podía dotar de una presencia invisible, negó él mismo la lógica científica de su mundo mágico, escapando así a "la operación de las leyes inmutables que actúan mecánicamente". La diosa paleolítica de la fertilidad había sido una representación científica de una

mujer embarazada, parte del orden visible de la creación; pero un símbolo neolítico de la fertilidad sólo puede identificarse con dificultad como parte del orden visible de la creación (lám. 25). Ha sido abstraída del orden natural y se le ha dado una forma y un ser arbitrarios; arbitrarios porque son creaciones humanas. El artista neolítico pudo haber manifestado sólo su propio capricho, pero el capricho era precisamente el primer atributo que habría que dar a una deidad sobrehumana. Podríamos preguntarnos, ¿cómo podría haber concebido el hombre un dios si primero no hubiera descubierto una capacidad divina de creación en sí mismo?

El punto clave de la cuestión no es la creación o la encarnación de un dios; al dios podría identificársele con un monumento o con una imagen esculpida. El paso decisivo fue, como Frazer y Murray sugieren, la desencarnación, la desmaterialización del dios, la creación de un espíritu y un poder con existencia real pero invisible. En una palabra, lo que distingue la religión de la magia es la noción de *trascendencia*, del ser más allá del umbral de la experiencia, la noción de lo numinoso. Pero ahora yo sugiero que esta conciencia cada vez mayor de lo numinoso pudo sólo desarrollarse paralelamente a una mayor conciencia del *espacio*; del espacio, primero, como un continuo indefinido y, luego, como un continuo infinito. Antes de que los dioses pudieran concebirse como agentes invisibles, pero conscientes, en la vida humana, tenía que concebirse

un espacio al que pudieran relegarse. Toda la noción de trascendencia, que alcanza su forma más pura en el escolasticismo de la Edad Media, es condicionada paso a paso por la conciencia estética del espacio; *Raumgefühl*, como lo llaman los alemanes.[16]

Debemos reconocer primero, sin embargo, que la toma de conciencia de las relaciones espaciales, tanto en la raza humana como en el niño, ocurre en dos niveles muy diferenciados, que los psicólogos distinguen como el nivel *perceptual* o *sensomotor*, y el nivel *representativo* o *intelectual*. Hay un *sentido* del espacio y una *idea* del espacio, que tienen orígenes muy diferentes. Se supone, comúnmente, que el espacio representativo es puramente un registro del espacio perceptible, pero en realidad, como Piaget ha puesto en claro en sus estudios sobre el desarrollo de la conciencia del espacio en los niños,[17] la conciencia sensomotora de las relaciones espaciales es una etapa de desarrollo separada y géneticamente anterior. Desde los principios de la existencia esta conciencia sensorial se halla ligada al progreso de la percepción y la actividad motriz, y pasa por un desarrollo considerable antes de que el lenguaje y la representación por imágenes hagan su aparición simultánea. Entonces, sobre la base de esta actividad simbólica y del pensamiento intuitivo en general, se hace posible una estructuración representativa del espacio. Este método de construcción espacial se realiza muy independientemente en el nivel intelectual, dando origen a los sistemas

de perspectiva que en una etapa posterior del desarrollo humano habrían de causar tantos estragos en los fundamentos sensoriales del arte.[18]

En el arte mágico no existe ninguna noción estructural de relaciones espaciales, sólo un sentido topológico de contigüidad, una enumeración de cosas en un plano bidimensional. Debe haber habido un sentido perceptual del espacio en el nivel sensomotor; puede incluso presumirse que los animales lo posean. Pero era necesario un desarrollo de la imaginación (la capacidad de retener imágenes) y de una lógica simbólica para elaborar y combinar estas imágenes a fin de que el hombre pudiera concebir y representar el espacio en el nivel intelectual, el espacio abstracto. Ese desarrollo pudo ocurrir sólo gracias a una mayor conciencia de los elementos separados implicados en la creación de símbolos complejos, y de la posición y relación de estos elementos aislados en un espacio concebido separada e intelectualmente.

He hecho ya notar que hay historiadores del arte que descubren una representación espacial en el arte prehistórico. Mi opinión es que caen en una confusión entre el espacio perceptible en el nivel sensomotor y el espacio representativo en el nivel intelectual. Al representar una escena prehistórica de caza, el hombre enumeraba topológicamente los objetos en su conciencia; los separaba en forma de imágenes. El mismo sentido topológico sigue desarrollándose a través del período neolítico y sólo gradualmente, y más

particularmente en relación con el oficio de la construcción, aparece de modo evidente una conciencia del espacio como tal en cualquiera de las civilizaciones primitivas. Aun un templo puede construírse como una mole imponente sin expresar ninguna conciencia de un espacio contenido. Los templos egipcios y griegos son monolíticos originalmente, estructuras sólidas que ocultan un altar o una imagen del dios pero que no sugieren lo numinoso, el infinito. Por lo que respecta a la escultura egipcia y griega, también permanece afianzada a la superficie, tratando de conformarse a un plano de referencia estrictamente bidimensional.

Sabemos muy poco de la pintura griega para poder hacer generalizaciones sobre la conciencia del espacio en ese arte, pero un estudio de la cerámica pintada, que es en su más alto nivel un arte sutil y delicado, sugiere que aunque el artista puede haber conocido las teorías de la perspectiva desarrolladas por los matemáticos, y puede incluso haber hecho uso sistemático de un punto que se desvanece, debemos afirmar sin embargo que esta concepción puramente teórica y sintética del espacio no es una conciencia del espacio como tal, del espacio como una experiencia sensorial que ha de ser captada plásticamente (lám. 26).

Esta limitación de la sensibilidad griega tuvo compensaciones en otras direcciones a las que me referiré después. El griego era incapaz de llegar al trascendentalismo, pero inventó el idealismo,

esfera de conciencia muy diferente. El trascendentalismo, que ahora pasaré a tratar, tuvo un desarrollo separado, asociado con la invención de la cúpula y la bóveda, desarrollo que habría de alcanzar su cúspide en el arte gótico. Pero antes de tratar de este desarrollo combinado de la conciencia espacial y la conciencia trascendental, echemos una mirada hacia el Lejano Oriente en busca de otro contraste que nos ilumine.

La divergencia cultural entre el Oriente y el Occidente siempre ha sido evidente en dos terrenos, el espiritual y el artístico.[19] En el Cercano Oriente y en el Occidente, la conciencia trascendental representada por la religión cristiana; en el Lejano Oriente, el monismo representado por las religiones hindú y china, basado en una creencia en la identidad esencial de Dios y el hombre. Pero, también, en el Cercano Oriente y en el Occidente, la conciencia del espacio infinito desarrollada con el arte bizantino y gótico; y en el Oriente, las convenciones que indican una conciencia estrictamente limitada del espacio.

La actitud china hacia el espacio ha sido claramente descrita por George Rowley en sus *Principles of Chinese Painting* ("Los principios de la pintura china"). El profesor Rowley señala que el sentido de infinitud en la pintura paisajista china (lám. 27) sólo se alcanza sacrificando la tangibilidad visible del espacio; lo que significa, a mi parecer, el espacio representativo. Nuestra noción occidental de la perspectiva depende de la representación de un plano posterior que se aleja

continuamente, en el cual descansan todos los elementos verticales, disminuyendo en tamaño según su distancia del espectador. La sensibilidad del pintor chino, empero, se satisface con tres planos separados: el frente, la distancia media y la distancia lejana, cada uno paralelo al plano del cuadro. El ojo del espectador ha de saltar de un plano a otro, a través de un vacío. Cada lugar es un lugar de descanso o de detención. Una convención similar existe en la pintura europea primitiva, pero los chinos descubrieron tales posibilidades artísticas en este principio de la discontinuidad, que aun cuando en tiempos posteriores se familiarizaron con los principios europeos de la perspectiva continua, siguieron prefiriendo una convención que para ellos era más satisfactoria.[20]

Las observaciones del profesor Rowley se limitan a la pintura; desde el punto de vista del tema en cuestión el contraste sería todavía más notable en la arquitectura. La característica más acusada de la arquitectura china es quizás su falta de permanencia. Con excepción de las fortalezas militares, no fue construída para perdurar; era o bien económicamente utilitaria o meramente decorativa. La pagoda y el pabellón son las formas típicas y fueron concebidas para el disfrute humano, como parte del paisaje o ambiente cultivado, para ser aprehendidos, en todo caso, externamente, como estructuras plásticas, no experimentados como volúmenes espaciales. No hay necesidad de señalar el evidente contraste

de la basílica cristiana, concebida como la morada del Espíritu Santo y elaborada internamente por grados hasta llegar a la estructura espacial sintónica de la catedral bizantina o gótica (lám. 32).

Estos contrastes entre el Oriente y el Occidente en la pintura y en la arquitectura son patentes. Pero los interpretaríamos superficialmente si sólo viéramos en ellos un reflejo de modos dominantes del pensamiento. Es absurdo suponer, por ejemplo, que del siglo x al siglo xiii (período Sung) prevaleció en China una filosofía coherente de la vida que se "expresó" entonces, como decimos nosotros, en la arquitectura, la escultura, la pintura y la cerámica de la época. Fue, desde el punto de vista de las ideas, un período de confusión intelectual, de conflicto espiritual (budismo contra taoísmo), de rebelión y de invasiones, de crecimiento de las supersticiones y el oscurantismo. De acuerdo con lo que ha escrito un historiador:

> Se buscaron viejos sistemas de magia, filosofías sutiles; las nebulosas edades anteriores al período Han fueron consideradas como la Edad de Oro de todas las virtudes y de todos los grandes secretos. De modo que hubo una corriente doble, retraimiento filosófico y amor del pasado, que halló expresión en una poética y soñadora delicadeza, en un refinamiento incomparable; los poemas fueron cuadros y los cuadros poemas. Las más fugaces emociones en la naturaleza y en el pensamiento lucharon por materializarse en la obra de esta época, pero siempre dentro de un marco arcaico... Delicadeza en la forma y en el tratamiento, una tenue frescura en el colorido, armonía y gracia, una inspiración soñadora,

neblinas transparentes, claros de luna, sugestión pero no ornamentación: tales son los rasgos característicos del estilo Sung.[21]

Esta excelente descripción del arte de este período hecha por el historiador francés del arte Soulié de Morant, es típicamente superficial en el sentido de que por un momento habla de ideas filosóficas "que encuentran expresión" en el arte, y en otro momento de emociones fugaces "que luchan por materializarse". Hay aquí una confusión que toca la raíz misma de mi tesis. El estilo Sung, a pesar de todo su arcaísmo y eclecticismo, es uno de los estilos más definidos y unitarios en la historia del arte, comparable al estilo gótico. De éste se ha dicho[22] que presenta una apariencia unitaria porque es un reflejo de la gran síntesis filosófica representada por el escolaticismo medieval. Investigaré después la formulación de esa idea, pero desde luego el estilo Sung no tiene una base semejante;[23] su unidad es independiente de la filosofía y de la religión; no va acompañada de ninguna cohesión social o intelectual.[24] Pero hay una unidad con la naturaleza, con el mundo físico. La pintura Sung, como la poesía Sung, es la expresión de una conciencia creciente de la sutileza de las armonías formales que se presentan ante nuestros ojos: la combinación de montañas y neblinas, de ríos y árboles, de pájaros y ramas, de flores y geometría, de lo masculino y lo femenino, de ying y de yang, como se llamaba a estos principios opuestos pero complementarios. Cuando las formas lo permitieran podrían desli-

zarse algunas ideas en esta dialéctica formal; pero el arte no trataba de expresar ideas: era la materialización plástica de un estado de intensa conciencia panteísta. A través de la civilización Sung, la sensibilidad Sung descubría los nuevos indicios de la realidad, que eran también, en el sentido de Wordsworth, nuevos indicios de la inmortalidad.

Este sentido de "lugar", que también encontramos en la noción griega de "ethos", conduce a una filosofía natural que, en sus momentos más concentrados y de mayor meditación, puede hacerse mística, aunque dudo que el taoísmo o el budismo Zen, que son las disciplinas espirituales en cuestión, llegaran alguna vez al misticismo, en el sentido que esta palabra adquiere en la cultura occidental. Para ellas el espíritu es inmanente; espíritu y materia se hallan "entremezclados", como Wordsworth solía decir; "hay esplendor en el césped" y "gloria en la flor". Pero el misticismo en el verdadero sentido de la palabra exige una separación de espíritu y materia; el espíritu, trascendiendo la materia, se encuentra en un territorio fuera de nuestra experiencia normal, al que se llega por una facultad especial, el *intuitus* de la escolástica. La comunicación con este territorio se logra sólo en un estado de gracia, y por agentes sobrenaturales. Podemos simbolizar estos agentes, por ejemplo, cuando colocamos halos a los santos o alas a los ángeles, pero sólo para acentuar el sentido de distancia, el sentido de separación.

Una vez que el espacio empezó a experimen-

tarse, no como un complejo de "lugares", un todo continuo en el que cada objeto tenía su posición relativa, sino como una cosa en sí, un vacío inmaterial de extensión infinita, se abrió el camino para la creación de una religión trascendental. No sólo podían situarse los dioses en un cielo, que podía ser meramente una conveniencia, como lo descubrieron los éticos griegos; sino también la inmensidad misma, la nada que todo lo envuelve, la *Umgreifende* de Jaspers, se convirtió en un motivo de inquietud, de sorpresa y de angustia. Estas emociones en el umbral del espacio infinito cristalizaron en el concepto de lo *absoluto*, pero el proceso de cristalización es estético; el concepto se descubre en el símbolo captado.

No se trata ahora de especular sobre el curso que siguió ese desarrollo. Lo que me interesa establecer como una hipótesis razonable es que una sensibilidad para el espacio como tal sólo podía haberse desarrollado en la humanidad como un resultado de sus actividades creadoras. La conciencia del espacio fue un subproducto de la apremiante necesidad de "captación", es decir, de una materialización plástica de la intuición, de la conciencia numinosa, de lo que podría llamarse la percepción "libre de *Gestalt*".[25] Pero ¿qué fue lo que determinó, en este proceso productivo, esa bifurcación en el desarrollo humano que lleva por una parte a una inmanencia ética, a una sensibilidad de *lugar*, y por otra a una trascendencia religiosa, a una sensibilidad de *espacio*?[26]

La explicación usual, materialista, descubre los factores determinantes en el clima. El arte trascendental es, en Europa, el arte del norte; y en la evolución del arte cristiano primitivo se puede observar la evidente transformación de un arte clásico, desarrollado en un clima templado, a medida que se desplaza hacia el norte, hacia regiones donde el arte indígena había sido determinado por condiciones climáticas mucho más rigurosas. Es la teoría de Worringer de las corrientes en conflicto de la proyección sentimental y la abstracción: la reacción de la sensibilidad humana a ambientes favorables o desfavorables. Todos los caprichos estilísticos de la historia del arte pueden interpretarse por medio de leyes físicas y psicológicas de desarrollo. Pero el origen de los símbolos adoptados para expresar cada modo particular de sensibilidad sigue siendo un misterio.

La "proposición fundamental" de Worringer —lo que se logra en el arte representa el cumplimiento de lo que se desea— es verdadera en el sentido de que lo que el hombre desea siempre es una aprehensión más firme de la realidad. Ésa es una consecuencia directa de su insegura existencia, de su angustia cósmica. El arte, como el proceso primario de definición, suministra el lenguaje esencial para esta afirmación del ser. Pero yo he llegado a desconfiar un poco de la tendencia, típica de los historiadores alemanes del arte, de ver cada fase del arte como la expresión de un acto específico de la voluntad. La volición

artística, o "la voluntad hacia el arte", es difícil de entender como una entidad psicológica. Es verdad que en las últimas fases de la civilización realmente existe un deseo de ser artístico o, individualmente, de ser artista, pero para entonces no es una clase diferente de volición, es la conciencia misma en desarrollo, el dominio de la realidad misma por la percepción sensible. Debemos suponer que este deseo de una aprehensión más firme de la realidad se halla implícito en la naturaleza del Ser.

El espacio fue descubierto en este proceso de "captación"; se convirtió así en una entidad de la conciencia, una cosa en sí misma. El hombre trató de representar esa entidad, de materializarla. Cómo lo hizo, en las primeras etapas del conocimiento, es cosa que no sabemos, pero fue sin duda un proceso muy lento, y muchas experiencias, de la vida en la caverna o en el bosque, de la vida de movimiento y de meditación, del albergue y del santuario, deben haber contribuído a la formación de la sensación del espacio, de la percepción espacial. Pero el proceso fue genético; fue una evolución paralela de la percepción y la representación, y su producto artístico final habrían de ser las construcciones espaciales como la cúpula y la bóveda, y posteriormente la orquestación infinita de estos elementos en la catedral gótica [27] (láms. 31 y 32). Pero mucho tiempo antes de que el espacio hubiera sido encerrado de este modo en la arquitectura, habría existido en la conciencia

humana como un misterio incorpóreo de cuya existencia se daba cuenta el hombre pero que no podía concebir. No era un lugar tangible en el que podía existir un espíritu familiar: era una nada de la cual podían surgir todos los poderes imaginables. Algunos de estos poderes podían ser benéficos, otros destructivos, pero todos tenían que ser propiciados por igual. La obra de arte se convirtió en un acto de contención y de propiciación.

Se acepta ahora generalmente que esos elementos que hicieron posible que la arquitectura cristiana desarrollara su conciencia del espacio —la cúpula y la bóveda— se desarrollaron primero en el Asia Menor, y todavía está por establecerse una correlación entre los monumentos arquitectónicos perdidos de Mesopotamia y de Persia, y las igualmente poco conocidas creencias religiosas de esas regiones. El trascendentalismo como tal —la correlación de deidad e infinito— tuvo sus orígenes en este místico Jardín del Edén, y se extendió hacia el oriente a la India y hacia el occidente a Siria, Palestina y Egipto, las fértiles almácigas del gnosticismo y misticismo cristianos.

La cronología de las primeras iglesias cristianas de Siria y Palestina es todavía motivo de discusión, pero se ha llevado a cabo la suficiente investigación arqueológica de las ruinas de estas iglesias para establecer el hecho de que fue en estas regiones donde se desarrolló por primera vez la cúpula como un elemento importante de la

arquitectura de las iglesias cristianas, y desde un principio se le adscribió una significación simbólica específica. Este simbolismo no fue introducido por los primeros cristianos: era una herencia de tiempos más remotos, ya que la cúpula fue probablemente la primera forma de techo, el medio natural adoptado para cubrir un foso o una empalizada redonda. Una vez más, tenemos que tratar de adentrarnos en la mentalidad del hombre prehistórico, del hombre en su estado prelógico, para quien el trueno y el rayo, la lluvia y la luz del sol, las estrellas y todos los demás hechos cósmicos, se precipitaban desde el firmamento: una lona extendida como una tienda de campaña sobre él.

El techo que este hombre construyó —el pabellón de pieles, la cúpula de barro o la barda— se convirtió en el símbolo de esta cúpula superior del cielo y le confirió poderes misteriosos que descendían del firmamento. El hombre construyó un techo redondo —una *domus*—: su refugio contra los elementos; y es significativo el hecho de que los cristianos aprovecharan esta palabra que designa la casa humana, *domus*, y la usaran para la casa de Dios —el italiano *doumo*, el alemán *Dom* [*domo* en español].

Las primeras cúpulas o domos —en el sentido arquitectónico de la palabra— fueron de madera, y se originaron de techos de materiales plegables, arqueados sobre la choza redonda. El prototipo de madera fue imitado después en piedra, para convertirlo en refugio más seguro, para

darle una mayor amplitud. Se sabe ahora que la prioridad en estas invenciones pertenece a la civilización sumeria, y que las características esenciales estaban ya establecidas en el cuarto milenio a. c.[28] El sucesivo desarrollo de este proceso ha sido trazado en toda su amplitud y con fascinante detalle por el profesor E. Baldwin Smith en su libro *The Dome* (que incidentalmente lleva el subtítulo de "Estudio sobre la historia de las *ideas*"). Me causó una enorme satisfacción encontrar en este tratado una confirmación directa de la tesis básica de estas conferencias, a saber, que primero existió una forma o una imagen y después una idea. Pero permítaseme citar las palabras del profesor Baldwin Smith:

Tras los conceptos comprendidos en el desarrollo del domo se encontraba el natural y persistente instinto de pensar en términos de imágenes mnémicas y de atribuir ser real y fuerza interna a los seres inanimados, como el techo y otras partes de la casa. Para el ojo ingenuo de los hombres no interesados en la construcción, la cúpula —debemos darnos cuenta de ello— fue primero una *forma* y luego una *idea*. Como forma (que antecedió a los principios de la construcción en piedra), fue la característica más notable de una antigua casa ancestral. Es todavía una forma imaginada y descrita por términos tales como *hemisferio, panal, cebolla, melón* y *bulbo*. En los tiempos antiguos se la pensó como un *tholos, piña* de *pino, omphalos, yelmo, tegurium, kubba, kalubé, maphalia, vihara, parasol, árbol* de *amalaka, huevo cósmico* y *tazón celestial*. En tanto que los términos modernos son puramente descriptivos, los antiguos conservan al mismo tiempo cierto recuerdo del origen de la forma dómica y comunican

algo de las creencias ancestrales y de los significados sobrenaturales asociados con su forma.[29]

Como siempre, el desarrollo posterior del techo dómico primitivo habría sido dialéctico, primero la forma, luego la idea, después la ampliación o elaboración de la forma para acomodar el desarrollo imaginativo de la idea. A medida que la forma se desarrolló (por razones constructivas) se le añadieron valores simbólicos. La cúpula adquirió su significación cósmica: se convirtió en la bóveda misma del Cielo, habitada por Cristo y sus santos (lám. 33). Citaremos al profesor Smith una vez más:

> Hacia el siglo IV la extendida popularidad de estas ideas y la creencia de que la forma dómica era un refugio celestial, que se remonta al antiguo y ancestral pasado en que los dioses y los hombres vivían juntos en un paraíso idílico sobre la tierra, dio a la cúpula, especialmente en Siria y Palestina, su mayor atractivo para los cristianos, con su culto de los muertos, su veneración por los mártires y su deseo de una prueba tangible de una *domus* celestial.[30]

No necesitamos seguir los lentos pasos —las invenciones técnicas— por medio de los cuales los arquitectos del primer milenio cristiano pudieron elevar la cúpula sobre la basílica rectangular (lám. 28) con perfecta gracia transicional y así articular gradualmente un espacio de infinita significación. La cúpula, como decimos ahora, "flota" sobre la nave, el crucero o el coro de la

iglesia; el espíritu del adorador flota allí también, buscando la unión con Dios [31] (lám. 31).

Mientras el desarrollo primitivo del arte cristiano era confinado por los historiadores a las catacumbas romanas, nos enfrentábamos a la paradoja de una religión trascendental injertada al tronco decadente de un arte pagano. Dvórak [32] fue el primero en demostrar que este arte de las catacumbas era todo menos decadente. Parece burdo sólo cuando se le mide con las normas del arte clásico pagano, que eran realistas y materialistas. Las nuevas pinturas exploraban en realidad nuevas áreas de la sensibilidad, precisamente las áreas del misterio y la infinitud que, en un ambiente económico más favorable, estaban siendo circunscritas por la cúpula y la bóveda. Un nuevo simbolismo concretó los oscuros anhelos y vagas intuiciones de un nuevo misticismo; y alrededor de los símbolos y su uso ritual tomó cuerpo definido una nueva religión.

Sería, desde luego, desorientador sugerir que el sentido de infinitud tomó cuerpo por primera vez con la arquitectura cristiana, o que la cúpula fue necesariamente la primera imagen tangible del sentimiento trascendental. Los primeros templos, los primeros edificios *monumentales* de cualquier clase, fueron los ziggurats de Mesopotamia. El profesor Henri Frankfort, en sus conferencias sobre *El nacimiento de la civilización en el Cercano Oriente*, ha observado que

la significación de los ziggurats se revela por los nombres que llevan muchos de ellos, nombres que los identifican como montañas. Al del dios Enlil en Nippur, por ejemplo, se le llamó "Casa de la Montaña, Montaña de la Tempestad, Vínculo entre el Cielo y la Tierra". Ahora bien, el término "montaña", tal como lo usaban los mesopotamios, es un término tan cargado de significación religiosa que una simple traducción le haría tan poca justicia como se le haría a la palabra "cruz" en el uso... cristiano. En Mesopotamia la "montaña" es el lugar donde la potencia misteriosa de la tierra, y por lo tanto de toda la vida natural, se concentra.

Y el profesor Frankfort añade en una nota al pie:

Se dice algunas veces que los sumerios, que descendían de una región montañosa, quisieron continuar la adoración de sus dioses en "lugares altos" y por ello los construyeron en el valle. El problema es saber por qué consideraron apropiados los "lugares altos", ya que los dioses adorados allí no eran dioses del cielo solamente sino también, y predominantemente, dioses ctónicos. Nuestra interpretación toma como punto de partida "la montaña", no como una característica geográfica, sino como un fenómeno cargado de significado religioso.[33]

Esta interpretación se ajusta admirablemente a mi propósito, especialmente si suponemos que la montaña tenía un "significado religioso", y no se le "cargaba" por obra de algún agente separado. Las deidades que eran adoradas en estos primeros templos eran, como afirma el profesor Frankfort, personificaciones de "fuerzas ctónicas", y estas fuerzas tenían su origen y actuaban

en las montañas. "Así la montaña es esencialmente la fuente misteriosa de una actividad o poder sobrehumano. Los sumerios crearon las condiciones que hicieron posible la comunicación con este poder al erigir estas montañas artificiales que fueron sus templos." De este modo el "vínculo entre el Cielo y la Tierra" materializado en forma visible fue aceptado como un símbolo de la distancia infinita entre el Cielo y la Tierra; así se captó por primera vez el concepto de infinito, que ha permanecido como el principio que anima a toda la arquitectura religiosa en todas las civilizaciones en las que este concepto creó un sentimiento de azoro y temor. Para las religiones monistas indo-griegas, sin embargo, la montaña que se levanta hacia el cielo nunca fue un símbolo significativo, y para ellas el arco y la cúpula que aspiran a él no tenían ningún atractivo. Los diferentes símbolos iban acompañados de un tipo diferente de sensibilidad, una apreciación sensorial de lo limitado, lo mesurado y lo contenido.[34]

Los griegos siempre trataron de encerrar el espacio, de reducirlo a una fórmula racional. "El tiempo y el espacio —ha observado el profesor Morey—, que son para nosotros símbolos de infinitud, fueron proscritos por el verdadero estilo clásico, algunas veces por medio de sutiles delicadezas de composición, con mayor frecuencia por un evidente arreglo. En el relieve clásico las figuras terminales generalmente se vuelven hacia adentro, hacia el centro, evitando la sugestión de conti-

nuidad hacia la derecha o hacia la izquierda; la extensión en profundidad es asimismo cancelada por un fondo neutro". Y Morey cita después el dicho de Aristóteles: "El mal es una forma de lo ilimitado, y el bien de lo limitado".[35] Pero el hecho material sobre el cual se basó Aristóteles fue la incapacidad real del artista griego para representar la infinitud, para crear un símbolo plástico del espacio infinito. El principio de Parménides, que el profesor Morey cita también para invertir su sentido, expresa exactamente la posición griega: "Lo que no es, es impensable".[36] Es, en un sentido positivo, el principio que sustenta la tesis de estas conferencias: lo que no ha sido creado por el artista, no es pensado por el filósofo.

Cuando los arquitectos cristianos del Asia Menor empezaron a sobrepasar los límites griegos a fin de extender la conciencia concreta del espacio por medio de las atrevidas estructuras de la cúpula y la bóveda, desarrollaron una tradición independiente, la tradición del Cercano y Medio Oriente. En el proceso, los ojos de la humanidad se elevaron de la "esfera terrestre" a "la imagen del mundo incorruptible y eterno colocado frente a ella" en las bóvedas. Tomo estas frases de un estudio de Otto Demus sobre el arte monumental en Bizancio. Dice además:

La arquitectura bizantina es esencialmente una arquitectura "colgante"; sus bóvedas penden sin ningún peso propio. Las columnas son concebidas estéticamente, no como elementos de sostén, sino como ten-

táculos que descienden o raíces colgantes. Carecen de todo lo que las haría aparecer como soporte de un peso apropiado: no tienen entaxis, ni almenas, estrías o acanaladuras, ni zócalos; ni la forma de los capiteles sugiere las funciones de sostén. Esta impresión no se limita al espectador moderno: se halla claramente formulada en el *ekpharseis* bizantino contemporáneo.[37] La concepción arquitectónica de un edificio que se extiende hacia abajo está en completo acuerdo con la forma jerárquica del pensamiento manifestado en todas las esferas de la vida bizantina, de la política a la religiosa, tal como se la encuentra en la concepción jerárquica de las series de imágenes que descienden del arquetipo supremo.[38]

Pero las imágenes aparecieron primero, dando origen a la concepción jerárquica. La iglesia bizantina es, como dice Demus: "el espacio de los iconos" —es en sí un icono "que da realidad a la concepción del orden universal divino". Yo diría, más bien, que es una realidad plástica de la cual se derivó una intuición de la naturaleza del orden universal divino, pues una concepción es ya consciente, y no hubo clara conciencia de ningún orden, divino o humano, hasta que el artista la hizo real en sus iconos.

Hay, pues, en todo el proceso que he estado describiendo, un dialéctico toma y daca. A la tesis visual del artista que define el espacio, corresponde la antítesis conceptual del filósofo o del teólogo que llena este espacio con un dios; la religión es la síntesis, y a su debido tiempo se desarrolla una nueva fase del arte a partir de este punto de llegada. Pero la primera respuesta ins-

tintiva del hombre a cualquier reto del otro lado del umbral del conocimiento, del vacío numinoso, es tratar de hacerlo evidente a los sentidos, visible y hápticamente. *Aprehender*, ése es el sentido literal, el sentido *primitivo* del proceso artístico. Desde este punto de vista muchas de las frases que instintivamente usamos al escribir la historia del arte tienen que ser invertidas. Tomo, como ejemplos que están inmediatamente a la mano, algunas frases del *Arte medieval* de Morey.[39] "El cristianismo fue el fermento que produjo esta orientalización de lo antiguo." ¿No debería más bien decir que la orientalización de lo antiguo hizo posible las nociones trascendentales del cristianismo: no las inspiró necesariamente de modo directo, sino que creó los símbolos de un discurso imaginativo? De nuevo, cuando Morey dice que "la gama de color de la pintura helenística, tal como la vemos en los muros de Pompeya, fue extrovertida y animada, gustaba de fuertes contrastes, y aun era algunas veces de tono chillante; que a medida que las emociones generadas por el contenido trascendental cristiano se profundizan, los tonos también se profundizan, hasta que en el arte bizantino el observador es consciente de un acompañamiento de color apropiado al tema sagrado, una sonora y adecuada armonía de azul, púrpura y oro, con notas menores y más ligeras de violeta y blanco", ¿no deberíamos más bien decir que fue la sonora y atinada armonía la que inspiró el tema sagrado, que fue la profundidad misma de

las emociones generadas por el arte lo que hizo concebible el contenido trascendental del cristianismo? Cuando, por lo tanto, hablamos de la catedral gótica como una ilustración concreta de la síntesis escolástica, "la *Suma* de Tomás de Aquino en piedra",[40] debemos recordar que cuando Santo Tomás era todavía un estudiante en París, Notre Dame se había erigido ya en su gloria sintética y su lógico esplendor. Panofski evita esta metáfora; prefiere hablar de un "desarrollo sincrónico" de la arquitectura gótica y la escolástica; "paralelismo" es otra de las palabras usadas. Panofski dice que "la primitiva escolástica nació en el *mismo momento* y en el mismo ambiente en el que la primitiva arquitectura gótica nació en el Sant-Dennis de Suger".[41] Podemos tal vez aceptar la noción de la sincronicidad sin abandonar nuestra tesis si se reconoce que una captación plástica de los conceptos metafísicos básicos era esencial para la síntesis medieval.

Morey tiene una excelente frase para describir el curso subsecuente del arte medieval; habla de "la insistente búsqueda gótica de lo concreto", una búsqueda que condujo al más sorprendente fenómeno del arte medieval, el cambio al ornamento natural. Este nuevo espíritu del naturalismo, que empieza a extenderse como hiedra sobre los severos perfiles del trascendentalismo del gótico primitivo, pertenece a otra fase de la conciencia estética que me propongo estudiar en un capítulo posterior. Es un cambio que se aleja de lo numinoso y se dirige hacia lo feno-

ménico. Pero los logros característicos del arte cristiano, que son inseparables de la concepción cristiana de una realidad trascendental, se hallan en las primeras etapas de su desarrollo. En esos días iniciales, lo infinito se hizo real, el espacio se hizo real, y se encontró al Dios cristiano y a todos los santos y profetas habitando ese espacio aprehendido. En su *Psicología del arte*, André Malraux, refiriéndose a la Virgen de Torcello (lám. 33), que yo también seleccionaría como un ejemplo para representar esta fase de la historia del arte, dice delicadamente que toda la significación del arte cristiano primitivo está encarnada en esta figura, que se mantiene apartada en el nicho de la oscura cúpula para que nadie pueda interferir en su coloquio con el destino".[42] Pero esa figura no estaría apartada, ni habría llegado a tan impresionante grandeza, si no estuviera dentro de un espacio, infinitamente profundo e intensamente vibrante, pero más real para los sentidos que el incalculable e incomprensible cielo.

# IV. LO HUMANO COMO EL IDEAL

*La creación de todo ideal va rodeada del secreto y prodigio del nacimiento.*

WERNER JAEGER

Debe ser ya evidente que la noción de realidad que sustenta este libro es, en el sentido filosófico de la palabra, empírica. La realidad es una construcción de nuestros sentidos, un plano que surge lentamente a medida que sondeamos nuestros sentimientos, trazamos los contornos de nuestras sensaciones, medimos las distancias y las altitudes de la experiencia. El plano cambia a medida que nuestro conocimiento aumenta, a medida que nuestros instrumentos registradores son más precisos. Una nueva clase de instrumento puede producir un plano completamente nuevo, y aquellos de nosotros que somos escépticos siempre consideramos la última edición del plano como provisional.

Pero si tratamos de trazar ese plano de la realidad, de captar su forma y sus características internas, empezamos a adivinar, a falsificar. Interviene, entre nuestra realidad experimentada y nuestra representación de esa realidad, una función mental a la cual los psicoanalistas han dado el nombre de *super-ego*, una forma o estructura consciente que se da a la vida del sentimiento y del deseo, de otro modo amorfa. A esta crea-

ción consciente la llamamos idealismo. En sus etapas más primitivas no es más que la articulación del sentimiento en imágenes coherentes y en lenguaje, después la elaboración y la combinación de estos elementos para aprehender o representar estados de sentimientos más complejos o momentos de intuición más intensos, y para dar a éstos unidad y significación. Un deseo siempre presente de estabilizar el área de la conciencia, de definir compartimientos precisos de la conciencia intelectual, estimula el pensamiento y conduce al desarrollo evolutivo de una *Weltanschauung,* una cultura con todos sus mitos, supersticiones e ideales. Pero esta cultura es siempre un fenómeno superficial; sustentándolo se halla el más vasto inframundo del sentimiento subjetivo inaprehendido, la conciencia personal o colectiva de las modernas psicologías de profundidad.

Fue sin duda inevitable que tarde o temprano el hombre tratara de comprender y representar la fuente subjetiva de todas las imágenes y símbolos que crea en su esfuerzo por construir una realidad externa, que tratara de descubrir y representar el Yo. Había dos posibilidades: descubrir lo que es único en cada individuo, su subjetividad, o descubrir lo que era común a todos los hombres, su humanidad. En el proceso, la conciencia de lo universal precedió a la conciencia de lo particular, y sería relativamente fácil encontrar razones para apoyar esta prioridad; por ejemplo, la urgente necesidad de la solidaridad de grupo en un am-

biente todavía predominantemente hostil a la raza humana.

Trataremos del descubrimiento de la subjetividad del hombre en un capítulo subsecuente. La tarea de captar y definir una imagen objetiva del hombre fue lograda por ese complejo de razas y de civilizaciones regionales a la que llamamos, por conveniencia, los griegos. Los artistas griegos tuvieron conciencia del ideal "hombre", por primera vez y para siempre. Lo que no se reconoce generalmente es que, en el proceso, hicieron posible la estructura del pensamiento que llamamos "humanismo". El camino del animismo y la magia al idealismo y a la metafísica es arquitectónico; es literalmente un tallado por partes de la forma humana, y la contemplación de esta forma en su pedestal. Las otras artes, especialmente la poesía, contribuyeron a esta apoteosis del hombre. Se dio a los dioses forma humana y el humanismo formó algo así como un comentario alrededor de los artefactos. Ernst Cassirer dice que el arte griego "preparó el camino para una nueva concepción de los dioses", y que "la obra iniciada por la poesía griega fue completada por la escultura griega".[1] Dudo que haya posibilidad de establecer alguna prioridad histórica entre las artes en este proceso, pero en todo caso los orígenes de la escultura griega pueden trazarse más fácilmente que los de la poesía. Con mucha claridad podemos reconstruir los pasos firmes que llevaron del descubrimiento de la armonía plástica del Período Neolítico a la idea-

lización de la forma humana en la Época Clásica de Grecia.

Partimos del punto en que nos quedamos al finalizar el capítulo II, con el descubrimiento y armonización de las proporciones generales en el arte neolítico posterior. La belleza había nacido, no, como con tanta frecuencia se piensa ahora, como un ideal de humanidad, sino como *medida*, como la reducción del caos de las apariencias a la precisión de símbolos lineales. Simetría, equilibrio, división armónica, intervalos calculados y ajustados, tales fueron sus características abstractas.

El hombre había adquirido conciencia de estas cualidades durante el largo desarrollo hacia un arte geométrico en la Nueva Edad de Piedra. Este desarrollo ha sido considerado ya en el capítulo II, pero en un contexto muy general. Podemos ahora tomar el problema en el más limitado contexto del arte griego refiriéndonos, en primer lugar, al arte de la cerámica. Los siglos X y IX a. C. habían presenciado lo que Beazley llama "un largo conflicto... entre la curva y la recta; y en el período geométrico que sigue al protogeométrico, la línea recta y el ángulo agudo, tanto en forma como en decoración, tienden a dominar".[2] Durante los siglos IX y VIII los artistas griegos explotaron con variaciones infinitas todas las sutilezas del diseño lineal. Los marcados intervalos de espacio, las intersecciones de líneas rectas, la relativa agudez u obtusidad de ángulos, el contrapunto de líneas rectas y curvas, el equi-

librio y simetría de áreas cerradas, todas estas características del estilo geométrico son evidencia de un refinamiento progresivo de la sensibilidad humana en relación con las dimensiones físicas (láms. 16 y 34). Desde el primer albor de un arte geométrico en la Nueva Edad de Piedra al primer albor del período histórico en el arte griego, se muestra una ampliación gradual de la sensibilidad plástica tanto por el refinamiento cada vez mayor de las formas dadas a los volúmenes —el volumen tridimensional de las vasijas que generalmente vemos como una silueta o *galbe*—, como por la ascendente complejidad y variación del ornamento lineal. El resultado general, hacia principios del siglo VII, fue una conciencia ampliamente difundida de los elementos geométricos como tales, de su existencia concreta y particular. Aparecieron después los primeros geómetras y los primeros filósofos —Tales de Mileto a fines del siglo VII a. c., Pitágoras y su escuela en el siglo VI. La civilización griega se lanzó a su gran aventura; los artistas la habían hecho posible.

Podemos tener puntos de vista diferentes acerca de la más notable realización de esa civilización. Pero el elemento irreductible de la cultura griega es el elemento estético. Se halla en la base de las matemáticas y de la geometría griegas, y la filosofía griega en general empieza como una meditación sobre cualidades universales como la geometría y la armonía. Pero la filosofía griega se habría mantenido inexpug-

nablemente abstracta, y la civilización griega habría sido tan abortiva como las civilizaciones de Mesopotamia y Egipto, si no hubiera entrado un nuevo elemento en su composición, un elemento que nunca ha dejado de inspirar a la humanidad. Llamamos a este elemento "humanismo", que es la idealización del hombre mismo, y esto, de nuevo, se logró primero en el arte y por el arte.

Podemos observar mejor el proceso, como he dicho ya, en la escultura, pero se halla también claramente indicado en el desarrollo de la pintura de vasijas, de modo que continuaremos por el momento hablando de este arte. El período geométrico fue seguido por el período conocido como protoático, en el que empiezan a aparecer cambios definidos de estilos (lám. 38). Nada mejor que citar la descripción que Beazley hace del proceso:

> En una multitud de vasijas puede observarse cómo las figuras geométricas van redondeándose gradualmente, hasta que desaparece el aspecto angular. Ésta es parte de la transformación que ocurrió en el arte griego, hasta cierto grado bajo la influencia de modelos orientales, a fines del siglo VIII y en la primera mitad del VII a. C. Aparecen animales salvajes, especialmente el león, la pantera y la esfinge; y plantas, verticales o en franjas. Las figuras humanas aumentan de tamaño y se hacen más sustanciales, sus actitudes más firmes, sus movimientos más audaces, sus proporciones más justas; y después el mito —las leyendas de los dioses y los héroes— se convierte en uno de los temas favoritos del artista en piezas escogidas. El estilo es

ambicioso, libre y, especialmente en Ática, tiene una alegría y un vigor infantiles. Algunas veces incluso parece percibirse el asombrado deleite del artista ingenuo que *nunca había dibujado un hombre*[3] (lám. 41).

Tenemos que distinguir ahora dos desarrollos claros aunque con frecuencia paralelos; un *expresionismo* instintivo y un *idealismo* ascendente, que no pueden combinarse, porque uno es una *exteriorización* y el otro una *interiorización* del sentimiento; uno es la forma dictada por el sentimiento, el otro una contención del sentimiento en forma armónica.

Ciertas artes se prestan a la expresión inmediata del sentimiento porque son intrínsecamente flúidas; no hay ningún obstáculo material y por ello mismo nada frena el impulsivo acto de expresión. La pintura y el dibujo, todas las formas del arte gráfico, tienen esta característica. Otras artes, tales como la escultura y la arquitectura, animan o inducen a la deliberación, porque, por la naturaleza de las herramientas y los materiales, requieren esfuerzo muscular, cálculo, atención dividida hacia las distintas etapas de la ejecución.

La alfarería, tanto en el proceso de moldear como en el proceso de aplicar o grabar el ornamento decorativo, es un arte rápido, instintivo. En especial la pintura de la alfarería, porque el cuerpo de barro, o la capa que lo cubre para dar un fondo a la pintura, es generalmente absorbente, y es imposible corregir la primera pincelada instintiva. Si por un momento suponemos

que, entre los siglos x y vi a. c., existió un deseo de proyectar imágenes perceptivas en toda su realidad, entonces en este arte de la pintura sobre cerámica las mismas limitaciones técnicas impuestas al artista habrían exigido rápidos movimientos instintivos; y, por las leyes de la mimesis o empatía, se habría establecido una correspondencia simpática entre la acción del pintor y la acción de, digamos, el animal que quería representar. Se puede ver, por ejemplo, en la crátera perteneciente al conde de Elgin que se halla en Broomhall (lám. 35), cómo el centauro de la parte superior de la vasija y los caballos que se hallan abajo están hechos con unas cuantas pinceladas rápidas trazadas por un pincel bien cargado, y cómo esta economía de medios conduce a un énfasis instintivo en líneas de energía vital. Ahora bien, éste es el proceso estético que llamamos característico de los dibujos de la Edad de Piedra, y en realidad, los animales de estas vasijas griegas primitivas, por muy refinados que puedan ser, no son esencialmente diferentes en estilo de los animales del período paleolítico. Podrían incluso compararse —por mucho escándalo que provoque a las autoridades clásicas— con los dibujos de animales de los bosquimanos.

La figura humana es representada también con la misma vitalidad expresiva. Podemos tomar como ejemplo la figura de una escena de despedida pintada por un artista cuyo nombre conocemos, Lydos, a mediados del siglo vi (lám. 37). La boca abierta y los brazos levantados son

gestos convencionales, y el dibujo de Lydos es estilizado. Sin embargo, hay "pasión y realidad" [4] en la figura, así como, para tomar un ejemplo muy diferente, hay serenidad, e igualmente realidad, en la cabeza de una muchacha de un ánfora de las postrimerías del siglo VII que se encuentra en Munich [5] (lám. 36), un dibujo que nos lleva al arte del retrato del Renacimiento italiano. El expresionismo no es necesariamente una cuestión de sentimiento *violento*, como nos harían suponer los ejemplos modernos.

Si volvemos ahora a la escultura encontramos un desarrollo que, creo yo, es intrínsecamente diferente y mucho más significativo para la historia de la cultura griega. No deseo subestimar el valor de la contribución hecha a esa cultura por el arte de la pintura de vasijas, o de la pintura griega en general. Podemos convenir con el profesor Beazley en que "antes de finalizar el siglo VII a. C., la fugaz multiplicidad del mundo visible había sido condensada en unas cuantas formas cristalinas, bien medidas, adecuadas para expresar las principales actividades y actitudes del hombre y la bestia: el pararse, el caminar, el correr, el sentarse, el recostarse, el galopar, el embestir, el retozar" (lám. 40). Podemos convenir también en que "este pequeño mundo de formas es un núcleo capaz de ampliarse y transformarse; es la base sobre la cual se erigió el arte del siglo V y a través de él todo el arte occidental".[6] Pero estas actividades y actitudes, en su sentido inmediato y vital, habían sido, si no establecidas,

en todo caso enunciadas en sus elementos esenciales por los artistas paleolíticos. La distintiva contribución griega fue un desarrollo del arte neolítico, y consistió esencialmente en una aplicación de los principios abstractos de la simetría y de la proporción armónica a la figura humana.

Beazley admite que "en la creación de *tipos*, o más bien de *formas modelo*, Atenas no tomó la iniciativa; el Corinto del siglo VII jugó un papel más importante". Nos llevaría muy lejos de nuestro tema la discusión de las diferencias estilísticas de la pintura de vasijas en Ática y Corinto (lám. 39). La creación de tipos o "formas modelo" puede estudiarse más fácilmente en la escultura griega, que pasaré a tratar ahora.

Si tomamos, como punto de partida, las figuras cicládicas de la Edad de Bronce, encontramos una geometrización que corresponde en estilo a la de la pintura contemporánea de vasijas. Por ejemplo un detalle de la gran crátera corintia del Museo Nacional de Atenas [7] (lám. 36) muestra a la figura humana representada por una forma abstracta muy semejante al violín. Pero la figura humana se encuentra en casi la misma forma en dos figuras de mármol de la Edad de Bronce, que se hallan en el Museo de Louvre (lám. 42). La presentación de la figura humana desde este punto de vista frontal es rara en la pintura de vasijas, y estaba destinada a desaparecer muy pronto hasta ser revivida en el último "estilo libre" de la segunda mitad del siglo V. Para los propósitos expresionistas del pintor, la vista de

perfil de la figura humana es siempre la más adecuada, lo que es una observación que podemos confirmar en la caricatura moderna que generalmente presenta a sus víctimas de perfil. Pero en la escultura todo el interés fue puesto desde un principio en la vista frontal de la figura humana, con resultados que posteriormente destruyeron la integridad estética de la escultura como arte.[8] Pero fue sólo abordando la figura humana de este modo frontal como el artista pudo aplicar a la configuración de su forma plástica los principios de simetría y proporción armónica que en esa nueva etapa, después de siglos de refinamiento geométrico, obsesionaron su sensibilidad.

La transición de una abstracción casi completamente geométrica de la figura humana a un *esquema* convencional fue indudablemente gradual, pero ya en la Edad de Bronce la articulación había llegado a ser más precisa, al mismo tiempo con precisión geométrica y con precisión anatómica. Pasamos a través de los ídolos cicládicos, que podrían describirse como una orquestación de motivos triangulares (lám. 43) a formas más redondeadas que, aunque esculpidas en mármol, parecen estar influidas por técnicas del modelado en barro. Luego, en la segunda mitad del siglo VII, llegamos a la primera formulación de la figura humana idealizada que habría de convertirse, en etapas que pueden ahora determinarse con bastante precisión, en el ideal clásico concebido por los grandes escultores del siglo V.

En este libro no tomo en cuenta ni las influencias económicas ni las raciales. Se acepta generalmente que, hacia fines del siglo VIII o a principios del VII, se dejaron sentir las influencias orientalizantes por todo el Mediterráneo oriental, y que el efecto de estas influencias puede haber aparecido primero en una isla como Creta más que en el territorio ático. Una figura de bronce de alrededor de 640-630 a. c., hallada en Delfos (lám. 50), es atribuída por los arqueólogos con mucha seguridad a Creta.[9] Pero ya anticipa las características esenciales del *Cleobis*, también de Delfos[10] (lám. 47), y del jinete Rampin del Acrópolis (lám. 46).

Estas figuras, y otras de su tipo, han sido frecuente y a menudo brillantemente descritas. Desde Winckelmann, pasando por Goethe y Lessing, Ruskin y Pater, hasta llegar a los escritores modernos como Beazley y Humfry Payne, se ha acumulado una elocuente literatura dedicada al elogio y exposición de la escultura clásica griega. No me propongo añadir nada en lo que se refiere a apreciación; sólo quisiera señalar que, hasta que llegamos a nuestra propia época, la mayor parte de estas apreciaciones cometen la falacia psicológica de una interpretación retrospectiva. Es decir, se trata de entender la escultura del siglo VII con concepciones intelectuales derivadas, si no de la filosofía humanista del Renacimiento, en todo caso de una forma de idealismo griego que es de desarrollo posterior a la escultura en cuestión. El escultor del siglo VII

no había formulado aún su idealismo; ni lo había sido formulado por los filósofos contemporáneos. El artista estaba tratando de abrirse paso hacia una síntesis de dos clases de sensibilidad: la sensibilidad para la imagen vital de un hombre y la sensibilidad para los elementos abstractos de una armonía geométrica. Sólo cuando se hubo llegado a esta síntesis se pudo concebir una filosofía del ideal humano, la filosofía a la que llamamos humanismo.

Si comparamos figuras de la Edad de Bronce (lám. 44) con el *Cleobis* de Delfos, podemos notar ciertas analogías y ciertas diferencias. Las analogías son formales o geométricas: la misma posición frontal, la misma exacta geometría, un énfasis lineal todavía evidente. Pero la geometría se halla latente, es una estructura de sostén más que una abstracción simbólica, alrededor de la cual se elabora un rítmico contrapunto de significación orgánica (lám. 45). Una vez más parecemos percibir "el asombrado deleite del ingenuo artista" que, en este caso, no había *esculpido* nunca un hombre. La transición de la escultura de fines de siglo VII al maduro estilo clásico del siglo V fue un naturalismo cada vez mayor, pero a la cualidad de ese estilo maduro (lám. 51) no se la llama "realismo", sino "idealismo", y esta cualidad fue el logro original del arte griego. ¿Cómo se llegó a ella exactamente?

Hegel contestó en su *Estética* a esa pregunta con gran detalle; pero, no por primera vez en la historia, es necesario poner a Hegel al revés.

Su discusión del tema es una racionalización de la actitud que había prevalecido en Alemania desde tiempos de Winckelmann. La escultura, dice Hegel —y, desde luego, se refiere específicamente a la escultura griega— "la escultura. . . concibe el sorprendente proyecto de hacer que el Espíritu se imagine a sí mismo en un medio exclusivamente material". Esta personificación de la escultura es un poco difícil de aceptar, pero cuando menos tiene el mérito de situar el poder motivante dentro del arte, y de no hacer del arte meramente el instrumento de una fuerza moral o ética externa. La función de la escultura, continúa Hegel, "es presentar lo Divino simplemente en su calma y sublimidad infinitas, eterno, inmóvil, sin personalidad subjetiva en sentido estricto y sin el conflicto de acción o situación".[11] Define lo Divino como el "impertubado y no particularizado ser del Espíritu" y lo contrasta con "el proceso de diversidad en la existencia contingente, un mundo que se desgarra, que se deshace en complejas formas o en variado movimiento". Siendo ésta la función de la escultura, el artista debería, por así decirlo, hacer del cuerpo la mejor morada del Espíritu. Pero en tal caso debería distinguir entre su propia *subjetividad como tal*, que es el Espíritu como conciencia de sí mismo, y el "contenido verdaderamente objetivo del Espíritu", que es algo determinado, estable y universal. El escultor, dice Hegel, toma el cuerpo humano tal como lo encuentra en su experiencia sensible, y luego empieza a construir

verdaderos individuos, que concibe... como esencialmente completos y encerrados dentro de su presencia espiritual objetiva, en reposo autosubsistente, liberadas así de todo antagonismo contra objetos externos. En el presentimiento de una individualidad de este carácter por la escultura, lo que es verdaderamente sustancial es siempre el fundamento esencial, y no debe permitirse de ninguna manera que predomine ni el puramente subjetivo autoconocimiento y la emoción, ni una singularidad superficial y mutable, sino que lo que es eterno en lo divino y en nuestra humanidad debe, despojado de todo capricho y de la contingencia del ser particular, ponerse ante nuestros ojos en su inalterable claridad.[12]

Lo que Hegel dice en su jerga metafísica es que los elementos que dan a la criatura viviente su *vitalidad* deben conciliarse con los elementos ideales de la simetría y la proporción armónica. Usa una de esas expresivas frases alemanas que encierran todo en unas cuantas palabras: *die schöne freie Notwendigkeit*, la necesidad que es a la vez bella y libre: la libertad de la vida reconciliada con las leyes objetivas de la belleza. Luego pasa a describir "el punto crítico de transición", que es el punto al que hemos llegado en esta discusión, "donde el arte bello despierta de su sueño... donde al fin el artista es creador en virtud de su propia concepción libre, donde la llamarada del genio aparece en el material presentado y da frescura y vitalidad al presentimiento".[13] Entonces, dice Hegel, la obra de arte se halla penetrada por primera vez por una nota de espiritualidad (*ein geistiger Ton*).

Hegel sólo llega a esta descripción esencialmente verdadera de la nueva dimensión de la conciencia que apareció con la escultura griega haciendo una hipóstasis de la escultura misma, como si el arte fuera una fuerza motivante, una voluntad consciente que tratara siempre de conciliar lo particular con lo universal, la multiplicidad con la unidad, la libertad con la necesidad. Su sistema filosófico exigía una unión constantemente progresiva y cada vez mayor del Hombre con el Espíritu, de la Realidad con el Ideal; y por lo tanto concibió este desarrollo decisivo de la escultura griega como una síntesis de dos fuerzas, una sensorial, la otra metafísica. Es verdad que tuvo lugar una síntesis dialéctica, pero en mi concepción del proceso tanto la tesis como la antítesis fueron sensoriales, una la aprehensión de la *forma vital*, la otra la aprehensión estética de la *belleza formal*. La síntesis fue este producto único al que llamamos la escultura clásica.

Se ven los dos elementos lado a lado, como tesis y antítesis, cuando la forma sensorial y vital de un miembro humano se opone a una geometrización de los pliegues de una vestidura. Nuestros dos principios estéticos de vitalidad y belleza pueden verse, patéticamente aislados, uno junto a otro (lám. 49). Habrían de fundirse en el arte maduro del siglo v, y en ninguna parte con mayor perfección que en las figuras monumentales del friso del Partenón (lám. 48).

El arte de la escultura descansa aquí en su centro fijo, perfectamente equilibrado entre la

vitalidad y la armonía. Ese equilibrio perfecto se mantendría por sólo dos o tres décadas, los años maduros de Fidias y Praxíteles; después la vida fluye lentamente de los miembros y el sentido de armonía se pierde en virtuosismo. Pero la decadencia de la escultura griega no es nuestro tema. La conciencia humana había alcanzado una nueva dimensión, un descubrimiento de la armonía perfecta del Ser y la Idea. El hombre no perdió nunca totalmente esa conciencia: pasó a la poesía y la filosofía griegas, y cuando siglos más tarde la sensibilidad humana descubrió una vez más la belleza de la síntesis griega, hubo artistas como Donatello y Piero della Francesca preparados para una nueva representación de ella. Pero ése fue un nuevo nacimiento, un Renacimiento; la ampliación original de la conciencia humana se había realizado en Grecia dos mil años antes.

A todo este desarrollo histórico podría llamársele armonización de la imagen vital, y el resultado del proceso fue una conciencia del reino de la *esencia*, nueva completamente en la experiencia humana. Pero cuando la filosofía griega descubrió este reino de la esencia, se presentó una apoteosis. Las cualidades ideales como tales, de acuerdo con nuestra presente hipótesis, habían sido empíricamente descubiertas en el curso de una geometrización gradual de la percepción; la geometría fue una abstracción de la naturaleza, y las cualidades ideales, las armonías de la forma y la configuración, fueron deduccio-

nes de la geometría. Estos procesos de geometrización y deducción se olvidaron entonces; no habían sido nunca objetivos teleológicos conscientes, sino impulsos engendrados por una angustia, o por presión económica. Pero cuando los primeros filósofos griegos, particularmente los pitagóricos, empezaron a meditar sobre las formas y proporciones armónicas, consideraron estas cualidades como entidades de origen divino, como *cualidades* divinas para las cuales debían inventarse signos y símbolos. Estos filósofos dieron definición verbal a los elementos, tales como la línea, el ángulo, el círculo, que habían sido descubiertos empíricamente por el artista. Se llevó a cabo un proceso de conceptualización; la cualidad de una línea recta se convirtió en rectitud, y la identidad percibida de formas y de divisiones agradables de líneas se convirtió en simetría o armonía. Los intervalos de medida fueron identificados con los intervalos de tiempo, y así se hizo posible una ciencia cada vez más compleja, a la que ahora llamamos matemáticas.

Ese sistema de armonía, originalmente derivado, como hemos visto, de la geometrización gradual de motivos naturales, fue aplicado entonces, por una paradoja que es uno de los acontecimientos más sorprendentes en la historia de la cultura humana, a los fenómenos naturales de los que originalmente se había derivado. Primero apareció una etapa de empatía vital, de *mímesis;* formas vegetales y animales fueron usadas como motivos decorativos en toda su vitalidad

natural. Luego estas formas se estilizaron más y más, finalmente se geometrizaron, y entonces, y sólo entonces, penetraron en la conciencia humana como abstracciones. Se vieron las líneas como líneas, mensurables, relacionadas una con otra en proporciones agradables a la sensación; propiedades semejantes se percibieron en ángulos y curvas, en rectángulos y círculos, y toda una ciencia de relaciones armónicas fue establecida por los primeros filósofos griegos. Pero entonces, cuando se llegó a la armonía como tal, fue redescubierta en la naturaleza, en los movimientos de los planetas, en las formas de las flores y de las plantas, en el hombre mismo. Ésta fue la base del *naturismo griego*, de la idealización de la naturaleza como ilustración de las leyes matemáticas divinas.

Se llegó a la etapa final de divorciar todo este sistema de armonía del mundo de la experiencia sensible y dársele una existencia *a priori* en otro mundo: un mundo de esencias. Pero los griegos sabían instintivamente que su contacto con este reino celestial no debía perder nunca su base sensible y la filosofía se convirtió en una exhortación a los hombres para copiar los modelos de ese mundo de esencias divinas. Esto sólo podían hacerlo por la experiencia sensible directa, vislumbrando, por así decirlo, los Campos Elíseos en toda su realidad y belleza.

La naturaleza sensible de esta concepción se halla ilustrada en el mito del alma según lo refiere Platón en el *Fedro*. El alma, según este

mito, tiene una doble naturaleza, es en parte humana y en parte divina. Tiene dos alas y está en perpetuo movimiento; es, por tanto, inmortal. Las alas, empero, pueden caerse, y entonces el alma desciende a la tierra y se hace mortal. Pero conserva una memoria, más o menos vaga, del mundo de las esencias divinas y trata constantemente de hacerse de plumas, de extender sus alas y de volar al cielo para renovar su sustento.

La descripción que Platón hace del cielo, hasta donde es concreta, es geométrica. Hay círculos y revoluciones, conductores y carrozas numeradas tiradas por pares simétricos de caballos. El más alto reino de la esencia es la belleza, la única "a la que es dado el privilegio de ser a la vez la más conspicua y la más encantadora". Esta belleza, dice Platón, ha de captarse por medio de la vista, "ya que la vista es el más penetrante de todos nuestros sentidos corporales".

Los que de este modo han tenido la visión de la belleza celestial se han hecho sensibles a la belleza terrestre. Platón hace una descripción del proceso, que detalla fisiológicamente.

Quien contemple en cualquier rostro o forma de visos divinos una copia de gran y original belleza siente, antes que todo, un tembloroso calosfrío... a medida que continúa contemplando se encuentra inspirado por un azoro reverente... Y, en punto de tal visión, apodéranse de él, cual ataque de escalosfrío, trasudores y calor desacostumbrados, porque, entrándosele por los ojos los efluvios de la Belleza, se caldeó, que por tales efluvios se reanima la naturaleza de las alas; y, caldeado, espónjanse los gérmenes, que, endurecidos y en-

cerrados, no pudieron antes germinar; bajo la afluencia del alimento hínchase y pónese a crecer el cañón del ala desde la raíz hasta la forma entera del alma, puesto que, en otro tiempo, toda ella fue alas.[14]

Platón añade, con un giro final de realismo, que ésta es exactamente la misma sensación que experimentan "los que están echando los dientes", una sensación de comezón y dolor en las encías.

El mito continúa con detalles igualmente vívidos, pero he citado ya lo suficiente para aclarar mi punto, que es que la fusión de lo vital con lo bello fue concebida por Platón como una experiencia somática o sensorial, y que en el proceso el marco vital se halló afectado físicamente. La belleza, como dice Platón, es "el único médico para los más amargos dolores del alma".

La teoría del arte de Platón se ha prestado a muchos equívocos y falsas interpretaciones.[15] No puedo entrar en el asunto ahora, pero creo que no hay duda alguna de que Platón creía que la visión de la belleza que, como hemos visto, concibió como una experiencia sensible, podía captarse sólo por mediación del arte, más particularmente por la práctica de las diferentes artes o la participación activa en ellas.[16] La obra de arte es la encarnación sensible de las formas ideales, de la belleza y de su aspecto esencial de armonía; y sólo porque es sensible, vital, es atractiva. Invita a lo que bien podía llamarse "la participación mística", y en ese estado de identificación psíquica, las fuerzas vitales de la vida,

mezclándose libremente con las formas ideales de la belleza, reciben la impresión de estas formas. Tal es la experiencia revitalizadora a la que en la comunidad ideal todo ciudadano debe aspirar, y toda nuestra educación y leyes deberían idearse en forma tal que hicieran posible esa clase de experiencia. Ésta sigue siendo una filosofía política posible, aunque no de un tipo que atraiga a los políticos modernos.

Las limitaciones del idealismo en el arte fueron descubiertas por los griegos mismos. Se encontró, por ejemplo, que una aplicación estricta de las leyes de la proporción en la arquitectura producía una muerte total. Por ello se hicieron correcciones para producir una satisfacción visual: curvas y protuberancias introducidas en los elementos horizontales y verticales, irregularidades en el espaciamiento de las columnas. Pero si era comparativamente sencillo corregir la arquitectura de este modo, tal vez por un proceso de prueba y error, quizá por cálculos matemáticos, no era fácil aplicar la misma clase de correcciones a la escultura y la pintura. La arquitectura era, esencialmente, un arte geométrico, no mimético; los cálculos permanecían en un contexto puramente intelectual. Pero cambiar las proporciones ideales del cuerpo humano, o las proporciones ideales de cualquier objeto natural, fue o una pretensión colosal —una interferencia con la ley divina, por así decirlo— o un acto arbitrario, un despliegue de obstinación subjetiva. El arte helenístico, el arte que es tan patentemente deca-

dente en comparación con el arte del siglo v y los anteriores, es o un arte que ha perdido toda vitalidad y reproduce mecánicamente tipos estereotipados siguiendo normas académicas, con variaciones que son meros refinamientos, o un arte de caricatura, un arte manerista que busca producir un efecto de vitalidad por la exageración. El centro fijo se ha perdido, el punto de equilibrio donde una vitalidad interna responde y corresponde a una medida externa, se ha desvanecido.

Explicar las causas de esa decadencia sería exponer una filosofía de la historia. Hegel, que tenía una filosofía de la historia, creía que el arte tenía que ser superado y descartado, porque la mente humana se había desarrollado más allá de esta forma concreta de conocimiento, y podía por lo tanto hallar satisfacción sólo en las formas abstractas del pensamiento, en "formas, leyes, deberes, derechos y máximas universales". Hegel veía una contradicción inevitable entre la base sensorial del arte, sus "caprichos sin ley", y la base conceptual de la filosofía, o la "cultura reflexiva" como él la llamaba. Su diagnóstico era correcto. Si la verdadera función del arte es "hacer cobrar conciencia de los más altos intereses del espíritu", el arte está condenado a desaparecer. Pero quizá es posible creer todavía que una cultura sensorial sería preferible a una reflexiva, y que lo que ha efectuado la filosofía moderna, y también la filosofía griega posterior, es una cierta corrupción de las conciencia que es la verdadera explicación de la decadencia social.

# V. LA ILUSIÓN DE LO REAL

*La suprema desgracia llega cuando*
*la teoría se adelanta a la acción.*
LEONARDO DA VINCI

A medida que nos acercamos a la Época Moderna —con lo que me refiero a la civilización del mundo occidental desde fines de la Edad Media— nuestra tarea se hace considerablemente más complicada, porque es progresivamente más difícil diferenciar entre la conciencia y las actividades secundarias de la imaginación y la intelección. Una gran parte de la cultura moderna, aun aquella que llamamos las bellas artes, se halla ahora sólo lejanamente relacionada con el proceso de la sensación como tal. Así como el proceso del razonamiento puede realizarse sobre la base de signos y símbolos que no implican ninguna respuesta sensorial, así también los procesos del arte se realizan sobre la base de tropos e imágenes que no se derivan directamente de la experiencia individual, sino que son otros tantos modelos adquiridos por el intercambio cultural. Se crean escuelas y academias que enseñan a los hombres no a usar sus sentidos, no a cultivar su conciencia del mundo visible, sino a aceptar ciertos cánones de expresión, y a partir de éstos a construir artificios retóricos cuya sutileza va dirigida más a la razón que a la sensibilidad. El arte se convierte en un juego, que se juega según reglas convencionales.

O llega a convertirse en ciencia. El Renacimiento italiano es responsable de una confusión que, como veremos, condujo una y otra vez a la frustración del arte. Sin embargo, en esta misma Época Moderna, en medio de tanta confusión de valores, nuestra conciencia de la realidad aumentó considerablemente y, como siempre, el proceso fue primariamente sensorial y estético. Nuevas dimensiones de la realidad tenían que ser medidas primero por los nervios, antes de que la imaginación pudiera usarlas.

En las épocas anteriores que hemos considerado no fue difícil sostener mi tesis general de que la actividad estética precedió a toda actividad intelectual coherente. En el principio era la imagen. Pero en la época moderna la sensación y la imaginación, el sentimiento y el pensamiento, no se encuentran ya tan separados o tan encadenados en sucesión. La filosofía se ha convertido en una tradición definida, independiente del mito y del símbolo, se precia de poseer un método científico, con lo que se quiere decir un método impersonal. Aun cuando durante la Edad Media la filosofía había continuado siguiendo los pasos del arte, como un comentario sobre una visión; en el momento en que llegamos al Renacimiento, el arte se ha hecho demasiado ambiguo, y la filosofía demasiado diversa, para que pueda establecerse un correlato entre ellos.

El principal esfuerzo, tanto del arte como de la filosofía, fue todavía cognoscitivo. Si el arte era aún, como diría Fiedler, "una labor incesante,

continua del espíritu para llevar la propia conciencia del mundo visible a un desarrollo cada vez más pleno",[1] la filosofía era una labor incesante, continua del espíritu para llevar el propio entendimiento de la naturaleza del ser a una definición cada vez más clara. Pero la filosofía se habría de convertir más y más en una actividad semántica o lógica. Se convino en que, si los términos de la filosofía podían definirse —términos como sensación e imaginación, sentimiento y pensamiento—, se podría llegar a proposiciones lógicas y la realidad misma podría comprenderse por este medio. Descartes, Hobbes, Spinoza, Leibniz, Locke, Berkeley, Hume y Kant, todos estos filósofos trataron por esfuerzos evidentemente vanos de determinar si lo que vemos existe realmente, y si cualquier verdad universal puede establecerse sobre la base de la conciencia humana. La posición filosófica actual, después de varios siglos de intensa actividad analítica, parece ser más incierta que nunca. Según Wittgenstein, no hay juicios que sean universalmente válidos, es decir, toda proposición filosófica no es más que una expresión del sentimiento subjetivo.[2]

El artista ha sabido siempre esto instintivamente, y su actividad, en tanto ha sido consistentemente estética, ha sido un esfuerzo por establecer una claridad individual de la conciencia. No una *Weltanschauung*, una teoría de la realidad o de la naturaleza del ser, sino sólo de la realidad que él mismo puede percibir, desde un

lugar especial en un momento del tiempo, la pureza y unidad de un acto de visión.

Esta captación estética del mundo se realiza muy independientemente de la captación intelectual del mismo. Eso es lo que es tan difícil de entender en una época como la nuestra, dominada por la filosofía y la ciencia. Pero debe ser evidente, al reflexionar, aun para el hombre de ciencia más lógico, que el mundo de la experiencia es captado de algún modo por los artistas más grandes del mundo, que con ello nos ofrecen valiosas verdades sobre la naturaleza de la realidad; que hay dos modos de entender, dos actividades mentales totalmente diferentes, una representada por un artista como Rembrandt, la otra por su contemporáneo el filósofo Spinoza.

La actividad artística empieza como una clarificación del estado de conciencia del artista. Pero ¿cuál es este estado de conciencia y cuál es su relación con las actividades mentales como la sensación, el sentimiento y la imaginación?

R. G. Collingwood, en sus *Principles of Art*, dio una respuesta que yo considero verdadera a estas preguntas. Debo citar sus definiciones porque de ellas se deriva una idea de la posible corrupción de la conciencia que es muy necesaria para lograr cierta comprensión del dramático curso del arte durante los últimos cinco siglos.

Collingwood define la conciencia como

la clase de pensamiento que se halla más cercana a la sensación o al mero sentimiento. Todo desarrollo pos-

terior del pensamiento se basa en ella, y no se trata del sentimiento en su forma cruda, sino del sentimiento transformado en imaginación. Para considerar las semejanzas y diferencias entre los sentimientos, para clasificarlos o agruparlos en otros tipos de arreglos que no sean clases, para representárnoslos arreglados en una serie temporal, etc., es necesario, primero, que cada uno de los sentimientos sobre los que se piensa se observen y tengan la mente como algo con un carácter propio; y esto lo convierte en imaginación.

La conciencia misma no hace ninguna de estas cosas. Sólo prepara el terreno para ellas. En sí misma, no hace más que atender a un sentimiento que tengo aquí y ahora. Al atender a un sentimiento presente, perpetúa ese sentimiento aunque a costa de convertirlo en algo nuevo, no ya en puro o crudo sentimiento (impresión), sino en sentimiento dominado o imaginación (idea).[3]

Esta actividad de la conciencia tan claramente descrita por Collingwood supone obviamente un esfuerzo de parte del individuo; no es pura conciencia pasiva, percepción involuntaria, sino una concentración sobre un segmento escogido de la percepción, un segmento llevado al centro de nuestra atención por un instinto que predispone a ello, como cuando notamos a una determinada mujer en un cuarto lleno de personas, o una flor particular al borde del camino. Llamaré a este proceso de enfocar un detalle particular en el campo de la percepción, "captación"; es el esfuerzo por captar la entidad o naturaleza singular de un objeto particular o grupos de objetos en el campo de visión. La distinción se expresa claramente en el lenguaje ordinario: se

conoce nuestra actividad sensorial normal como "ver" u "oír"; pero "miramos" o "escuchamos" cuando nuestra atención se halla atraída por algún objeto o hecho particular en el campo de la sensación, tal como una pintura o una pieza de música.

Lo que hacemos cuando pasamos del "ver" al "mirar" o del "oír" al "escuchar", es darnos cuenta de que nosotros vemos algo u oímos algo. Nuestra atención, como algo diferente de nuestro darnos cuenta, tiene un doble objeto. Para citar a Collingwood nuevamente:

> Lo que oímos, por ejemplo, es sólo sonido. Aquello a lo que atendemos es dos cosas a la vez: un sonido y nuestra acción de oírlo. El acto de la sensación no se halla presente a sí mismo, pero se halla presente, junto con su propio sentido, ante el acto de la atención. Ésta es, en realidad, la especial significación del *con* en la palabra conciencia: indica la unión de las dos cosas, la sensación y lo sentido, que se hallan presentes ambas ante el espíritu consciente... Así, la diferencia entre ver y mirar, u oír y escuchar, es que una persona de la que se dice que mira es descrita como consciente de su propio ver así como de la cosa que ve. Existe el mismo enfocamiento en ambos lados. Como en el mirar, yo enfoco mi atención en parte del campo visual, viendo lo demás, pero viéndolo "inconscientemente", así también al mismo tiempo enfoco mi atención en parte de la multiforme acción sensorial que en ese momento es la totalidad de mi ver, y así parte de él se convierte en un ver o mirar consciente, lo demás se convierte en un mirar "inconsciente".[4]

Debo disculparme por cansar al lector con estas definiciones elementales, pero la lógica de mi

argumento depende de ellas. El arte es un esfuerzo para perpetuar o registrar sentimientos. Ésa, como hemos visto, es la actividad de la conciencia misma. "Atender a un sentimiento quiere decir mantenerlo ante el espíritu; rescatarlo del flujo de la mera sensación, y conservarlo por todo el tiempo que sea necesario *para que podamos tomar nota de él.*" [5] Ahora bien, tomar nota de un sentimiento puede ser puramente un acto mental, un acto de la imaginación; pero puede ser concurrentemente un acto de expresión, una notación externa del sentimiento particular. En los dos casos hay un acto sostenido de sensación.[6]

Y ahí empieza la dificultad. Es muy difícil asirse a una sensación sin disociarse de ella de algún modo, adoptando una actitud crítica. Esto es lo que Collingwood llama "la corrupción de la conciencia". Una verdadera conciencia es la confesión a nosotros mismos de nuestros sentimientos; una falsa conciencia sería repudiarlos, es decir, pensar acerca de uno de ellos: "Ese sentimiento no es mío".[7] O, para añadir mi propio comentario, "ese sentimiento debería tomar esta forma requerida".

Collingwood señala que

> la posibilidad de este repudio va implícita ya en la división de la experiencia sensorial en aquello a lo que se atiende y aquello a lo que no se atiende, y el reconocimiento de lo primero como "mío". Si un sentimiento dado es así reconocido, es convertido de impresión en idea, y así dominado o domesticado por la conciencia. Si no es reconocido, es simplemente rele-

gado al otro lado de la línea divisoria: sin atendérsele o ignorándosele. Pero hay una tercera alternativa. El reconocimiento puede tener lugar abortivamente. Puede intentarse, pero no lograrse. Es como si tratáramos de introducir un animal salvaje en nuestra casa, esperando domesticarlo, y cuando nos mordiera nos cansáramos y lo dejáramos ir. En lugar de hacer que se convirtiera en amigo, lo que trajimos a la casa se ha hecho un enemigo.

"Debo pagar al contado por el documento de crédito de ese símil", añade Collingwood.

Primero, dirigimos nuestra atención hacia un cierto sentimiento, o cobramos conciencia de él. Luego nos asustamos de lo que hemos reconocido: no porque el sentimiento, como impresión, sea una impresión alarmante, sino porque la idea en la que estamos convirtiéndolo resulta ser una idea alarmante. No podemos encontrar una salida para dominarlo, y desistimos de nuestro intento. En consecuencia nos damos por vencidos, y orientamos nuestra atención a algo que intimide menos.[8]

Tal es la corrupción de la conciencia. Incidentalmente, Collingwood admite que describe algo ya reconocido por los psicoanalistas y llamado por ellos unas veces represión, otras proyección, disociación o elaboración de fantasías. También señala que, mucho tiempo antes que los psicoanalistas, Spinoza había recomendado una conciencia veraz como base para una vida mental saludable.

Pero en lo que tenemos que insistir ahora es en que una conciencia veraz es la base de todo

arte genuino: "una mala obra de arte es el fracasado intento de cobrar conciencia de una emoción dada", y "una conciencia que de este modo fracasa sin captar sus propias emociones es una conciencia corrompida o falsa".

Una cita más de Collingwood y habré tenido ya bases suficientes para mi argumentación subsecuente:

> Nadie puede tener una conciencia completamente corrompida... Las corrupciones de la conciencia son siempre lapsos parciales o temporales en una actividad que, en conjunto, logra hacer lo que intenta hacer. Una persona que en una ocasión no logra expresarse es una persona acostumbrada a expresarse con éxito en otras ocasiones, o a saber que está haciéndolo. Por la comparación de esta ocasión con su memoria de aquellas otras, podría ver, por lo tanto, que no ha logrado expresarse esta vez. Y esto es precisamente lo que todo artistas hace cuando dice: "Ésta línea no sirve". Recuerda lo que es la experiencia de expresarse, y a la luz de ese recuerdo se da cuenta de que el esfuerzo representado en esta línea particular ha fracasado. La corrupción de la conciencia no es un pecado recóndito o una calamidad remota que vence sólo a unos cuantos desventurados o malvados; es una experiencia constante en la vida de todo artista, y la vida de éste es una constante y, en general, afortunada lucha contra ella. Pero esta lucha supone siempre una posibilidad de derrota muy presente; y entonces cierta corrupción se hace inveterada.[9]

Es ésta una teoría sutil y suficiente para explicar la diferencia psicólogica entre buen arte y mal arte, pero dudo que Collingwood hubiera estado dispuesto a enfrentarse a las consecuen-

cias que resultarían de aplicar este criterio a la historia del arte europeo desde la Edad Media, aunque él reconocía que la conciencia corrompida es "el verdadero *radix malorum*". El arte medieval, toda la tradición del arte de la que tratamos en el capítulo III, el arte como expresión de una conciencia de lo numinoso, había concluído en una corrupción que tomó la forma, como siempre, de símbolos divorciados de la sensibilidad, de una elaborada artificialidad que exhibía, no una conciencia de lo numinoso, ni de ninguna experiencia sensorial, sino meramente una amanerada manipulación de formas que se habían convertido en clisés de diseño, en ornamentación convencional vacía de sentimiento.

El artista, por así decirlo, estaba satisfecho con ilustrar deliberadamente los conceptos intelectuales y los dogmas religiosos que no habían entrado nunca en su conciencia como sensación o sentimientos, pero que estaban en él como ideas ya recibidas, como fórmulas inertes (lám. 52). En tales circunstancias la corrupción de la conciencia se hace endémica, y sólo volverá a un estado saludable por el impulso revolucionario de uno o más individuos excepcionales.

La conciencia del artista gótico se había corrompido al imponérsele gradualmente la obligación de ilustrar los dogmas, en lugar de permitirle la gloria de asistir "al milagro del Ser puro". La catedral gótica había alcanzado los límites físicos de la aspiración expresiva, hasta llegar a amenazar con derrumbarse si el hombre trataba de

acercarse más al cielo. Las plagas y las guerras habían llevado a un cansancio del espíritu, y habían minado, en un sentido terriblemente físico, la vitalidad del arte. Se requería un nuevo esfuerzo de la conciencia para evitar que el arte pereciera.

Ahora debemos recordar los dos principios básicos del arte, aquellos que establecimos en conexión con los tiempos prehistóricos: el principio de la vitalidad y el de la belleza. En el arte medieval pueden reconocerse en los principios contrastados del naturalismo y el idealismo, a cuya diferenciación Max Dvorák dedicó un famoso ensayo.[10] El idealismo del arte cristiano primitivo había sido un esfuerzo por expresar lo Desconocido, lo numinoso, las emociones trascendentales de la humanidad. El esfuerzo terminó en simbolismo sistemático, en un elaborado ritual, en formas sin sentimiento.

Durante el curso del siglo XIII surgió a una nueva conciencia de la vitalidad orgánica, que se expresó en una observación más de cerca de los fenómenos naturales, que transformó gradualmente todos los tipos de ornamentación (lám. 53), y en una reafirmación del humanismo clásico (que en el capítulo último interpreto como una síntesis, en la figura humana, de los principios básicos de vitalidad y belleza). Este resurgimiento de la sensibilidad orgánica tuvo su primera manifestación humilde en las *Fioretti* de San Francisco de Asís, que son una poética cristalización de la sensibilidad franciscana. No sería im-

posible hallar expresiones del mismo sentimiento en las artes plásticas, pero para concentrar nuestra atención en la naturaleza revolucionaria de este cambio de sensibilidad, podríamos dar tal vez prioridad a San Francisco, pero sólo si al hacerlo insistimos en la naturaleza estética de la expresión que él y sus seguidores dieron a una nueva conciencia de la belleza inmanente en el mundo natural.

San Francisco mismo practicó un arte, la poesía, aunque sólo *El cántico al hermano sol*, escrito en 1225, ha sobrevivido. Pero podemos considerarlo como un poeta en la tradición provenzal, que lleva una inspiración fresca y ritmos más libres a las formas tradicionales de la literatura. El movimiento franciscano va asociado con conceptos religiosos o éticos, como la pobreza, la castidad y la obediencia; pero mucho tiempo antes de que un Giotto o un Sassetta hubiera aprehendido estos conceptos en símbolos visuales, habían sido captados como vívidas imágenes en la conciencia de San Francisco y sus seguidores. En esta etapa del desarrollo de la conciencia humana la asociación de la sensación y la imagen es poética más que plástica. En nuestros días hablamos de "imágenes" poéticas, y el uso de este término es un reconocimiento del hecho de que el fenómeno es más visual que lingüístico.[11] Las imágenes, como hemos tenido que reafirmar en nuestro propio tiempo, son fundamentales en la poesía. Es así porque la poesía es un arte próvida en la creación de imágenes y puede,

como en las *Fioretti* franciscanas, anticiparse a las artes plásticas como expresión de un estado de conciencia.

Para tratar nuestro tema adecuadamente, tendríamos que seguir a las artes en su decurso separado, observando cuándo asume una forma de la imaginación, por razones que nos sería posible indicar, precedencia sobre otras formas de la imaginación. Puede convenirse con Berenson en que "la poesía y las artes figurativas rara vez caminan juntas en su evolución"; pero es ir demasiado lejos decir, como él lo hace, que

> un gran movimiento en el espíritu de los hombres, los anhelos que lo inspiraron, los poderosos sentimientos que lo engendraron, han encontrado expresión en la canción y en la leyenda mucho tiempo antes que la escultura y la pintura se animaran con la nueva vida. Podemos ir más lejos y decir que sólo cuando la literatura ha traducido una época en una serie de mitos espléndidos, puede esperarse que las artes figurativas den a los ideales de esa época forma visual.[12]

Eso es ignorar no sólo las época en que las artes plásticas, hasta donde nosotros sabemos, precedieron a la canción y a la leyenda, sino también una época como la nuestra, donde existen pocas canciones y ninguna leyenda, pero manifiestamente un movimiento vital en las artes plásticas.

Pero Berenson, en el contexto del que he tomado la cita, trata de la transformación de la leyenda franciscana en las artes figurativas, y en este caso su observación es correcta. El tipo especial de conciencia presente en las *Fioretti* y otras

leyendas de San Francisco no había de encontrar expresión adecuada en la pintura hasta el siglo xv, y notablemente, como señala Berenson, en la obra de Sassetta (lám. 57). Pero mientras tanto, como Berenson convendría también, otro tipo de conciencia iba revelándose lentamente durante los siglos xiii y xiv, para hallar su plena expresión en la obra de "la generación del 1430", como Max Raphael la llama: "la generación de Van Eyck, Masaccio, Konrad Witz y Fouquet, que después del derrumbamiento de la concepción feudal del cielo sintió la sólida superficie de la tierra bajo sus pies, desde la cual el mundo podía examinarse segura y calmadamente con la nueva convicción de que 'el ser es, y el no ser no puede ser' (Parménides)". Max Raphael señala que este nuevo sentido de la existencia empírica no tenía nada en común con la adoración o la imitación de la naturaleza; nada en común, por ende, con el sentimiento franciscano. "Es más bien una afirmación del mundo como imperecedero, objetivo y dinámico, no una afirmación que el hombre haga, sino una autoafirmación, creación y revelación de su sustancia".[13]

Esta afirmación de un mundo objetivo imperecedero puede percibirse primero en las pinturas de Duccio y Giotto, pero se necesitó todo un siglo para que esta conciencia específicamente nueva de la existencia real o sustancial alcanzara su completo desarrollo en la obra de Masaccio (lám. 54). Es una evolución que se ha convertido en un lugar común de la historia de la pintura italiana,

y que no es mi propósito revisar. Pero deben hacerse algunas importantes distinciones, ya que no puede entenderse lo que sucedió posteriormente en el arte a menos que tengamos en cuenta estas distinciones.

La suposición común es que una realidad fenoménica, el mundo de la naturaleza, como lo llamamos, existe externamente a nuestra percepción, y que iniciándose en Duccio y Giotto hubo un esfuerzo del artista por dar cuenta exacta de esta realidad externa. Para hacer esto el artista tenía que descartar poco a poco, antes que todo, cualquier forma de idealismo que sugiriera la posible existencia de otro tipo de realidad y, por lo tanto, de toda forma simbólica que solamente representara la fantasía del artista. Había que cultivar la pureza de la conciencia, y el artista debía dar una información verdadera de su más puro estado de conciencia. Fue necesario un enorme esfuerzo para depurar a la conciencia de los símbolos convencionales que la corrompían.

Si comparamos, como se hace con frecuencia, primeramente el tratamiento de Masaccio de la figura humana (lám. 55) con un tratamiento bizantino anterior de un tema similar, y luego el tratamiento de Masaccio de la figura humana con el de Giotto (lám. 56), el progreso, en el sentido de una afirmación de la existencia objetiva del ser humano, es formidable. En las pinturas de Giotto las figuras, a pesar de su rea-

lismo, se ven aún como relieves sobre un fondo semejante a una cortina, pero las figuras de Masaccio se destacan libres en el espacio verdadero. No sólo creemos que este o aquel hombre haya existido en Florencia alrededor del año 1420, sino que el hombre que se presenta ante nuestra conciencia cuando miramos la pintura no es ya un símbolo de un hombre, como en la pintura bizantina, ni es ya un hombre típico como en la pintura de Giotto, sino una presencia real, una presencia sustancial. Masaccio, por medios técnicos que podemos analizar, ha creado esta ilusión de una presencia real.

Recordemos, antes de seguir adelante, que el hombre paleolítico también creó una presencia real, la imagen vital del animal. Sería muy importante preguntarse si Masaccio hace más que esto, y si es así, en qué consiste este "más".

La diferencia evidente es que la figura de Masaccio está situada en un espacio que es tan real como su propia sustancia espacial, y otras figuras están colocadas en la misma continuidad espacial, y están relacionadas una con otra con credibilidad física: la sustancia de cada figura existe por propio derecho y no desplaza a la sustancia de ninguna otra figura.

De nuevo, no quiero cansar al lector con los aburridos análisis que se han dedicado a las pinturas de esta clase. Basta sólo con tomar en cuenta que la captación de la sustancia y del espacio que realizó Masaccio fue totalmente intuitiva. No difiere esencialmente en este respecto de la

captación que realiza el artista paleolítico de la sustancia del animal, pero esta misma facultad se aplica no sólo a una especie diferente, la figura humana, sino también a la sustancia intangible del espacio ocupado por está figura.

Podría argumentarse que, por lo que se refiere a la representación de dos especies distintas, no puede hacerse ninguna distinción estética entre la manera como Masaccio pinta una figura humana y la manera como el artista paleolítico pinta la figura de un bisonte. En términos estrictamente formales no hay ninguna distinción; pero hay esta enorme diferencia —cuán enorme es lo veremos más tarde—: que la captación de la vitalidad del animal fue la captación de otra modalidad de existencia, la captación de un ser que es externo y objetivo, en tanto que la captación de la sustancia de otro ser humano se complica por el conocimiento subjetivo y háptico de su propia sustancia por parte del artista. Éste tratará de excluir estos sentimientos subjetivos, pero veremos que no puede hacerlo de hecho sin corromper su conciencia.

No se llegó a este proceso de "captación" sin un intenso conflicto. La grandeza de Masaccio consiste en el hecho de que pudo resolver este conflicto: logró expresar su conciencia del espacio y de la sustancia sin sacrificar la integridad de su conciencia. Es decir, no sometió su conciencia sensible del mundo fenoménico, o la armonía sentida de su composición, a una fórmula puramente lógica o "científica". Se empleó la

perspectiva no para establecer una noción erróneamente objetiva de lo verdadero o de lo real, sino por interés de la pintura como tal, como una entidad estética. El gran valor de la perspectiva en la obra de Masaccio consistió, como Jacques Mesnil, uno de sus mejores críticos, ha señalado,[14] en el hecho de que dio coherencia a la composición, "estableció una relación precisa, de un tipo específicamente estético, entre el espectador y el contenido de la obra de arte". Previamente el espectador había sido invitado a participar en el vínculo imaginativo entre el sentimiento y el símbolo. La perspectiva aseguraba que esta relación fuera ante todo sensorial, determinaba incluso el lugar preciso desde donde el espectador podría ver la obra de arte con el máximo efecto estético. Pero el equilibrio así logrado fue precario y, después de Masaccio, la perspectiva tendió a ser una ciencia de la representación más que un arte de expresión. Apareció entonces un criterio objetivo, externo al sentimiento artístico: al criterio del teodolito, podríamos llamarlo, el criterio del instrumento de medición.

Obviamente se implicaba un conflicto de valores, un conflicto entre la conciencia pura y la conciencia intelectual: el artista, por así decirlo, no da ya una comunicación verdadera de los contenidos de su conciencia (que no son sin duda metódicamente perspectivos), sino que trata de acomodar esos contenidos en una estructura preconcebida e intelectual de la repre-

sentación. Casi cualquier artista de ese período revelará un conflicto entre esa creciente ciencia de la "composición" o de la "representación" y los sentimientos que exigían una expresión más directa y espontánea. Podríamos tomar a Giovanni di Paolo como un ejemplo (lám. 58).

Nicola describió hace mucho tiempo el conflicto de Giovanni di Paolo como un conflicto "entre el realismo tipológico y el idealismo escolástico".[15] No estoy muy seguro del sentido de la palabra "tipológico" aplicada al "realismo", ya que sugiere una contradicción en los términos, pues el tipo, en el sentido en que lo encontramos en la pintura bizantina, no es nunca realista. El realismo de Giovanni di Paolo, como el de Giotto, es sólo ingenuo. No veo ninguna razón para dudar de que Giovanni di Paolo compartiera la conciencia creciente de la sustancia y el espacio común a "la generación del 1430"; pero como John Pope-Hennessy ha señalado en su monografía de este pintor,

> vivió en una población, en un país, en un período, en los que las exigencias de la tradición y de los patronos eclesiásticos estaban estrictamente formalizados... El espíritu de su primitivo *Cristo sufriente* no es generado por la abrogación de la convención representativa, sino por un exaltado realismo dentro de formas usuales aceptadas. El detalle naturalista, las heridas sangrantes, las hinchadas coyunturas, las costillas contusas, transforman la figura en un símbolo imaginativo.

Pope-Hennessy sugiere muy atrevidamente que Giovanni di Paolo "cambió el realismo por

lo que, si el término no estuviera contaminado por la psicología, podríamos llamar super-realismo, esto es, el esfuerzo por alcanzar una autenticidad total por medios que no son realistas en el detalle".[16] Me temo que mis términos están completamente contaminados por la psicología, y veo en el estilo de Giovanni di Paolo un conflicto entre una conciencia de la sustancia real y una conciencia de lo numinoso que es igualmente real pero que no tiene sustancia, y debe por lo tanto expresarse en lenguaje simbólico. En ese sentido, podemos, aun en el siglo xv, hablar del bizantinismo de la escuela de Siena.

Podríamos pasar un tiempo considerable siguiendo el curso del perfeccionamiento gradual de los medios desarrollados por los artistas del *quattrocento* en su deseo de captar la existencia sustancial del mundo externo. Para nuestro propósito presente basta con hacer notar la perfección de esta nueva dimensión de la conciencia en Piero della Francesca, Alberti y Leonardo. Todos estos artistas dejaron evidencia documental de sus puntos de vista, en forma de tratados o cuadernos de notas, y el hecho de que fueran teóricos conscientes es tal vez su característica más importante.[17]

La pregunta que debemos hacernos es si estos artistas alcanzaron una nueva dimensión de la conciencia y, si así sucedió, de qué modo se diferenciaba del sentido griego de la belleza o del sentido paleolítico de vitalidad. Que el siglo xv atestiguó un gran adelanto en las ciencias ma-

temáticas y la geometría es cierto sin duda, pero lo que a nosotros nos interesa es la sensibilidad, y no el conocimiento teórico, y bien puede dudarse de que la conciencia del espacio como tal —el espacio en el sentido científico o representativo— haya avanzado en forma alguna entre los siglos XII y XV. Los arquitectos de la Edad Media fueron hombres de gran cultura, escolásticos en su propio terreno, como Panofsky ha señalado [18] y no tenemos más que ver los cuadernos de notas de Villard de Honnecourt, que datan de alrededor de 1235, para darnos cuenta de que no fue por falta de un conocimiento elemental de la óptica o de la geometría por lo que la pintura anterior al siglo XV no aplicaba un sistema coherente de perspectiva a la representación de la realidad.[19] Debe haber existido el supuesto, tal vez no formulado, de que una ciencia muy necesaria para la construcción de edificios no tenía ninguna conexión necesaria con el arte. De cualquier modo, los artistas medievales no vieron conexión alguna entre esta ciencia particular y las artes expresivas de la pintura y la escultura.

El diseño del gótico tardío —dice Panofsky— permanece inexorablemente lineal; y el espacio del gótico tardío aun cuando ya es continuo, permanece inexorablemente finito... La acción... se desarrolla en una dirección paralela al plano representativo, atravesando nuestro campo de visión más que avanzando o retrocediendo con él. Vemos un mundo de formas en comunicación entre sí dentro de su espacio, pero no vemos todavía un mundo de formas en comunicación con el

espectador dentro de un espacio que él comparte... En resumen, el arte del alto gótico, su mundo construído sin referencia al proceso visual del espectador y aun sin referencia a la existencia misma de éste, carece siempre de perspectiva. Y ahora casi podemos predecir que el espacio "moderno" habría de hacer su aparición cuando el sentido de volumen y coherencia del alto gótico, nutrido por la escultura y la arquitectura, principiara a actuar sobre la tradición ilusionista que se había conservado en la pintura bizantina y bizantinizante; en otras palabras, en el *trecento* italiano.[20]

Parece no haber duda, por lo tanto, de que la conciencia del espacio, ya sea compuesta y finita en el sentido griego y romano, o continua e infinita en el sentido moderno, se desarrolló lentamente en la práctica de los artistas. El esfuerzo para representar con realismo, para crear una ilusión de realidad, hizo que el artista desligara, de su vago campo de sensación, primero la voluminosidad de las entidades físicas como los seres humanos, después la posición relativa de estas entidades en grupos, y finalmente un espacio sentido y sustancial, brotando entre estas entidades y vinculándolas en un espacio que es también el espacio dentro del cual se halla situado el espectador. El espacio como tal, conceptual, infinito, fue una inducción resultante de los espacios concretos descubiertos primero por el artista. Pero se presentó entonces una fatal posibilidad, hacer de la creación del espacio el único criterio del arte.

El tipo de pintura que se desarrolló de Masaccio en adelante fue constructivo en el sentido

de que aplicó una ciencia arquitectónica a la representación del hombre y de la naturaleza. La teoría de Alberti —a quien podemos considerar como representativo— era que un conocimiento de las leyes de la óptica colocaría al pintor en posición de lograr mejor la producción de sus efectos sensibles, puramente estéticos. Eso es lo que los Van Eycks y Masaccio habían venido haciendo; utilizaban la perspectiva no esquemática o científicamente, sino como un procedimiento efectivo de composición, como una perfecta realización de la "buena" *Gestalt*. Alberti va específicamente contra toda intención de hacer del arte una ciencia de la representación. Dice que si el resultado no agrada al ojo, no interesará al pintor. Su palabra favorita es *concinnitas*, y esto implica un acuerdo de las partes de una composición con toda ella, que sólo puede captarse intuitivamente. La sensibilidad es el criterio final.[21]

Eso habría de olvidarse, pero antes de tratar la fatal disociación de la sensibilidad que ocurrió en el siglo XVI, notemos una sutil variación de la sensibilidad en relación con la perspectiva. Fue posible tratar la perspectiva —la imagen perspectiva— como algo en sí mismo, no meramente como un símbolo, como Panofsky ha mostrado en otro brillante ensayo,[22] sino como un factor emocional, como una cosa bella que inspira éxtasis. Para esto no había necesidad de que la perspectiva fuera exacta: podía ser exagerada, podía haber más de un sistema de perspectiva en un solo cuadro; pero estas líneas de visión

que se alejaban, estas figuras que se empequeñecían, la gradación armónica de cada elemento representado —todo el complejo de la perspectiva— obraba sobre los sentimientos, y los resultados, en un pintor como Jacopo Bellini (lám. 59) o Piero della Francesca (lám. 60), fueron maravillosamente conmovedores, la más exquisita variación en la conciencia del espacio jamás lograda por el oficio de miniatura y bidimensional del pintor.

Pero sólo un artista de la inteligencia y de la sensibilidad de Bellini o de Piero podía mantener tan delicado equilibrio. Conservar la conciencia artística incorrupta habría significado conservar la sensación de la perspectiva separada de la *idea* de la perspectiva, y eso resultó ser muy difícil. "Nuestro arte —ha observado Bernard Berenson— tiene una tendencia fatal a convertirse en ciencia, y apenas si poseemos una obra maestra que no lleve las huellas de haber sido un campo de batalla de intereses divididos." El campo de batalla decisivo habría de ser la mente y el arte de Leonardo Da Vinci.

Ver en Leonardo otra cosa que no sea un genio supremo sería asumir una postura paradójica e impertinente. Mas es un hecho trágico —en realidad, el hecho de la tragedia— que un hombre puede ser al mismo tiempo grande e infausto: es el destino personificado en Fausto, ejemplificado en Napoleón. No podemos negar a Leonardo una pureza de conciencia en la que el sentimiento —su sentimiento por la persona de

la mujer especial que usó de modelo en la *Anunciación* que se encuentra en las galerías Uffizi, por ejemplo (lám. 61)— permanece suspendido como en una especie de equilibrio cristalino en poética inocencia. Si la ciencia intervenía era sólo para ser usada como un instrumento de que el pintor inconscientemente se servía. Pero en esas perdidas o nunca terminadas representaciones monumentales de la realidad, de las que la batalla de *Anghiari* era el tipo, la ciencia es demasiado evidente, y la inmediata sensibilidad, presente en los bocetos preparatorios, se pierde en el consciente esfuerzo de composición (lám. 62).

Esta grande pero dividida naturaleza se revela en toda su trágica magnitud en los cuadernos de notas, el último testamento del arte clásico. Ellos muestran con un detalle y un descuidado abandono, que no han sido superados nunca, cómo funciona una gran mente. Allí, lado a lado, encontramos sentimiento y sensaciones registrados en toda su poética realidad, y estos mismos sentimientos y sensaciones convertidos en ideas, fríamente analizados, disecados, *materia physica*, que Donne, en una frase que a Charles Eliot Norton le encantaba repetir, llamaba: *Esas impasibles cosas, los hechos.*

Aquí, tomada de los cuadernos de notas, tenemos una experiencia, una cosa vista, mantenida en la conciencia pura, como sensación (lám. 63):

> Entre los remolinos de viento se veían grandes parvadas de pájaros que venían de tierras lejanas, y aparecían a la vista de tal modo que apenas eran distin-

guibles, ya que al moverse en círculo, todos a un tiempo, los pájaros de una parvada se veían de lado, esto es, mostraban lo menos posible de su cuerpo, y en otro momento se dejaban ver completamente de frente; la primera vez semejaban una nube apenas perceptible, y luego las segunda y tercera secciones se definían poco a poco a medida que se acercaban a los ojos del espectador.

La primera de las secciones antes mencionadas se dejó caer muy bajo con un movimiento en sesgo, y descansó sobre los cuerpos muertos, que fueron traídos por las aguas de este gran diluvio, y se alimentaron con ellos; continuaron haciéndolo hasta que la abundancia de hinchados cadáveres disminuyó, y lentamente se hundieron hacia el fondo de las aguas.[23]

Se trata de una observación pura tal como la haría un hombre de ciencia. Pero la razón analítica no ha intervenido aún con su *por qué* y su *cómo*, y por ello la visión, de la que se da cuenta en palabras, es comunicada en toda su integridad al lector, y tiene lugar una respuesta emocional directa. Las mismas facultades intervendrían al dar una representación plástica de la misma escena en pintura. Pero cuando Leonardo, en otro lugar, empieza a enseñar al pintor los métodos para hacer esta representación, da preceptos que habrían de llevar a la corrupción de la conciencia artística de Europa durante los tres siglos siguientes. "Mantener el espejo ante la naturaleza" es la sustancia de todo, y esto es lo que Leonardo recomendaba:

Cuando quieras saber si toda tu pintura está conforme con el objeto natural, toma un espejo y haz que

en él se refleje el modelo; compara entonces lo reflejado con tu obra y ve si el original está conforme con la copia.

Y toma, sobre todo, al espejo por maestro —esto es, un espejo plano—, pues en él se proyectan los objetos de un modo semejante en muchos puntos a como se te dan en la pintura.

Tú ves que la pintura, aunque representa las cosas sobre un solo plano, se presentan en ella de tal modo que parece que adquieren relieve; el espejo, que es un plano, hace lo mismo; la pintura es, como el espejo, una sola superficie; la pintura es impalpable como el reflejo, que si bien parece de bulto, y parece salirse del plano, no puede ser, sin embargo, rodeado con la mano, cosa que ocurre también con las pinturas. El espejo y el cuadro muestran la similitud de las cosas con sus sombras y sus luces.

Y si tú sabes que el espejo, gracias a la disposición de sombras y de luces, te muestra los objetos de realce, y tienes en tus colores sombras y luces más poderosas aun que las del espejo; si aciertas a combinarlas conjuntándolas, tu obra parecerá una cosa natural vista en un gran espejo.[24]

Se habría podido hacer del espejo una imagen de la conciencia pura, pero sólo metafóricamente hablando. Esta aplicación literal del espejo representa una corrupción de la conciencia porque ésta no es tan mecánicamente comprehensiva. Aun el ojo, como lo ha demostrado la psicología experimental,[25] no recibe la misma clase de imagen que un espejo plano. Surgen varias distorsiones cuando se hace un esfuerzo para representar los objetos periféricos en un campo de visión en relación con el punto del foco. El reflejo de un espejo corresponde a las leyes

de la perspectiva, pero en la visión los objetos "retroceden" (en diferentes grados, según la persona) y lo que se ve realmente no es una representación en perspectiva, sino una forma fenoménica que se aproxima a ella. Pero la verdadera objeción al precepto de Leonardo se deriva del hecho de que la conciencia no es nunca simplemente visual: es una experiencia sensible total en la que se hallan combinadas respuestas sensomotoras de una compleja diversidad; no puros reflejos condicionados al color, por ejemplo, sino también sensaciones táctiles asociadas. Algunos de los preceptos de Leonardo son recomendaciones al pintor de observar sus propios reflejos sensibles, para que no se engañe copiando tipos convencionales; pero la mayoría no son de hecho sino fórmulas para estos tipos convencionales: la fijación de clisés emocionales. He aquí un ejemplo tomado de los cuadernos de notas:

> Dale al desesperado un cuchillo; se ha arrancado con las manos las vestiduras; con una de ellas se dedica a deshacer el vendaje de su herida; colócale con las piernas muy abiertas y un poco dobladas, toda su persona hacia el suelo, arrancándose los cabellos y esparciéndolos.[26]

Todo un repertorio de actitudes histriónicas de este tipo, de la mayor parte de las cuales fue responsable Leonardo, pasaron a las academias que empezaron a surgir por toda Europa en el siglo XVII, y no fue hasta que Constable, Delacroix, Manet y Degas se rebelaron contra esta

artificialidad cuando la conciencia artística se purificó nuevamente. Aún entonces se necesitó la mejor parte de un siglo para que la conciencia recobrara su completa integridad.

Leonardo era plenamente consciente de los peligros de un tratamiento teórico del arte, y una y otra vez previene al artista novel para que no coloque los preceptos teóricos sobre la observación de la naturaleza. Pero, por consciente que fuera de que "la suprema desgracia llega cuando la teoría se adelanta a la acción", insistió de todos modos en el tratamiento consciente, analítico, del arte. No descartaba la imaginación; pero

debes aplicarte antes que todo al dibujo, para presentar al ojo en forma visible el propósito y la invención creada originalmente en tu imaginación; y a continuación añade o quita lo que sea necesario, y haz que el ropaje se ajuste sobre el desnudo del modelo que hayas escogido hasta encontrarte satisfecho de tu obra. Procura, acto seguido, que las medidas y las magnitudes se ajusten a la perspectiva, *que nada pase a obra sin el consejo de la razón y de los efectos naturales.*

A él le preocupa en todos sus cuadernos de notas la ciencia de la perspectiva, que él llama "la brida y timón de la pintura".[27]

Los que se empeñan en prácticas sin la ciencia, son como navegantes sin brújula ni timón, que no saben jamás, con certeza, adónde se encaminan.

Siempre la práctica debe estar edificada sobre la buena teoría, de la cual la perspectiva es la guía y la puerta de entrada, y sin ella nada puede hacerse bien en ninguna clase de pintura.[28]

Leonardo se daba cuenta de que hablar de perspectiva era usar un término ambiguo: reconocía, es verdad, una distinción entre perspectiva "natural" y perspectiva "accidental",[29] la primera es científicamente geométrica y la segunda "aquella que es creada por el arte", una adaptación de la perspectiva teórica a la superficie plana sobre la cual se la representa en una pintura. Pero el propósito de sus preceptos es recomendar al artista que confirme la perspectiva accidental del arte con la perspectiva natural de la ciencia, y no hay señal en parte alguna de los cuadernos de notas de que haya considerado la perspectiva como "simbólica" en algún sentido, es decir, como una técnica que ha de usarse en la expresión del sentimiento subjetivo. El mundo fenoménico es la única realidad, y el arte es la representación de este mundo fenoménico: "el ojo es el juez universal de todos los objetos". Que el corazón quisiera representar las cosas de modo diferente a como el ojo las ve no parece habérsele ocurrido nunca a Leonardo, a menos que esto haya sucedido cuando escribió, al pie de una "página de dibujos matemáticos y arquitectónicos y otros anatómicos de las funciones generadoras: *He desperdiciado mis horas*".[30] Y hay una nota en el MS Forster que es todavía más trágica: "Si amas la libertad, ojalá nunca descubras que mi cara es la prisión del amor."[31]

Trataré de resumir la conclusión principal de este capítulo algo vago. De una noción conceptual del espacio "real" surgió una ilusión de lo

real mismo, de una realidad positiva y mensurable. Se sostuvo la existencia de un mundo externo sólido y sustancial en su continuidad de espacio, y se esperó que el artista representara esa realidad externa por métodos prácticos que podían adquirirse en academias de arte. Europa occidental desarrolló una prodigiosa habilidad, cuyo principal objeto no era ya crear símbolos para el sentimiento o la intuición, sino más bien para construir una ilusión de espacio a través del cual pudieran verse los objetos en coherente perspectiva. Los objetos podían, desde luego, arreglarse para relatar una anécdota, pero ésta debía ser juzgada entonces con un criterio moral, el criterio tan insistentemente defendido por Tolstoy en *¿Qué es el arte?* Pero, más frecuentemente, la realidad fue su propia justificación, la realidad del paisaje o la naturaleza muerta, suficiente en su propio estar allí. Logrado el simulacro, sin ninguna satisfacción emocional, se introduce entonces el *pathos* o sentimiento: se permite el sentimiento, no se define. Pero el propósito del arte no es externar sentimientos, o excitarlos, sino darles *forma*, encontrar su "correlato objetivo", de modo que podamos reconocerlo por lo que es, por lo que significa en nuestro discurso. El arte es siempre el instrumento de la conciencia, como aprehensión, captación, materialización.

La metáfora del espejo sería sustituída, durante el período romántico, por otras metáforas más apropiadas —la fuente de Coleridge, la lám-

para de Hazlitt—,[32] pero ninguna metáfora es realmente adecuada para el proceso artístico. El arte mismo es una actividad metafórica, que encuentra (más que busca) símbolos nuevos para significar áreas nuevas de la sensibilidad. El período posrenacentista debería considerarse como un período en el que tuvo lugar un infinito refinamiento de símbolos aceptados, y, como un desarrollo paralelo o consecuente, se desplegó un infinito refinamiento de la imaginación y el pensamiento. Pero llegó un tiempo en que todo lo que podía hacerse se había hecho ya: el refinamiento llevó a la decadencia, y no quedó más que la repetición y el retorno. Pero de este mismo tedio y fantasía habría de surgir una nueva conciencia, la conciencia del inconsciente. Se hizo un intento más de obviar todos los ideales, ya fuera sobre Dios o sobre el Hombre, y de representar no la ilusión de lo real, sino la realidad de la conciencia misma, la realidad subjetiva.

# VI. LAS FRONTERAS DEL YO

*¿Y no es verdad que hasta la más breve mirada por el microscopio nos revela imágenes que consideraríamos fantásticas y más allá de la imaginación si las viéramos accidentalmente en alguna parte, y que no podríamos entenderlas?*

PAUL KLEE

El yo ha sido definido como "aquello que sabe, quiere y siente".[1] Como tal no es algo de lo que podamos darnos cuenta, aun por introspección. El profesor Paton, autor de la definición acabo de citar, dice más adelante:

Me cuesta trabajo el convencerme a mí mismo de que la introspección se realice efectivamente. Puedo observar un color, puedo incluso tal vez observar una mesa, pero lo que no puedo observar es mi acto de ver u observar. Puedo recordar, pero no puedo observar el recuerdo; puedo pensar, pero no puedo observar el pensamiento. Puedo también querer, y puedo distinguir entre movimientos voluntarios e involuntarios de mi cuerpo pero, aunque parezca curioso, por más esfuerzos que he hecho nunca he podido observar mi voluntad. En todos mis esfuerzos de introspección no parece que me hallo observando una actividad mental, sino el objeto hacia el cual va dirigida o del cual va acompañada.[2]

El profesor Paton llega a la conclusión de que

no tenemos conocimiento directo o relativamente inmediato de un objeto o hecho especial llamado el Yo que permita ser observado aisladamente de otros objetos, tal como pueden observarse el sonido o el color aisladamente de otros objetos.[3]

Y sin embargo, en cierta etapa del desarrollo humano, el hombre concibió la idea de un yo, de una identidad personal definida, e hizo de este yo un objeto de orgullo, un objeto que podría mostrarse separadamente, y valorarse por su aislamiento, su definición, su excentricidad. ¿Cómo ocurrió este descubrimiento de un yo; cómo se le aisló de la continuidad y unidad de la experiencia que es característica del hombre como animal y como miembro de un grupo social?

La respuesta del filósofo a esta cuestión puede reputarse tautológica. El profesor Paton, por ejemplo, que no acepta (con razón en mi opinión) que podamos adquirir conocimiento alguno del yo por observación inmediata o introspección, sustituye estos términos por palabras como "reflexión" o "inferencia" que son lógica o filosóficamente más exactas, pero que no nos dan mucha idea del proceso genético implicado. "La distinción entre el yo y los objetos o la conciencia de los objetos como tales surge... sólo de un yo que ha reflexionado. Por reflexión se hace el yo un yo y hace de sus objetos objetos." [4] Pero no hay una definición clara de esta palabra clave "reflexión"; es sólo la actividad por medio de la cual descubrimos las distinciones entre el sujeto y objeto, el cognoscente y lo conocido, y

a pesar de su protesta en sentido contrario, me parece que el profesor Paton sólo trata de presentar la idea de la introspección bajo otro nombre

La distinción que él trata de hacer entre estos dos términos se basa en las definiciones de otro filósofo británico, Samuel Alexander, quien sostenía que la *conciencia* que interviene en la relación entre sujeto y objeto, entre el cognoscente y lo conocido, era una conciencia de goce. El conocimiento de uno mismo es, según el profesor Paton, esta clase de conciencia, es un sentimiento primitivo de goce del que adquirimos conciencia pensando constantemente en él:

> Decir que una mente se goza a sí misma y contempla sus objetos es describir no una experiencia irreflexiva primitiva, sino una experiencia reflexiva muy desarrollada. La distinción entre el yo y los objetos, o la conciencia de los objetos como objetos, surge... sólo en un yo que ha reflexionado... El yo no es un yo hasta que es consciente de sí mismo. Y no hay objetos hasta que son distinguidos del yo.[5]

Dejaré a un lado por el momento el problema de lo que pasa en la mente en las etapas intermedias o de tránsito entre una experiencia reflexiva y otra. Hay, por ejemplo, un estado de anticipación de la conciencia que es la intención-de-reflexionar. Hablamos de "una mente en blanco", de lagunas en la conciencia. Como ha observado William James, "hay innumerables conciencias de vacío, ninguna de las cuales tomada en sí misma tiene un nombre, pero son sin embargo diferentes unas de otras. Lo ordinario

es suponer que son vacíos de la conciencia, y por lo tanto el mismo estado. ¿Pero el sentimiento de un blanco (en la mente) no es *toto coelo* distinto de la ausencia de un sentimiento?"[6] En otras palabras, hay percepciones que nunca se articulan en el espíritu consciente, y éstas también, debemos suponerlo, son una parte esencial del yo. ¿Es posible que una de las funciones del arte sea llevar estas percepciones desarticuladas a la conciencia?

Si aceptamos el punto de vista del profesor Paton de que el hombre descubre su yo por reflexión, esto nos lleva a la necesidad de explicar los orígenes o desarrollo de esta facultad. ¿Por medio de qué proceso articulamos una conciencia del yo de tal modo que experimentemos un goce consciente de ese yo *como yo*?

En el capítulo II sugerí algunos de los caminos por medio de los cuales el hombre pudo haber descubierto las formas geométricas, las formas como tales abstraídas de las actividades prácticas del tejido, la cestería, la cerámica. Pero estas experiencias no se realizaron individualmente; puede aun dudarse de que este proceso, realizándose a través de largos períodos del desarrollo económico, incluso haya sido consciente. Sugerí que más bien el cerebro humano recibió la impresión de algo en la forma de engrama, o un modelo arquetípico: los elementos de los dibujos abstractos fueron un subproducto de las actividades prácticas, y posteriormente las representaciones naturalistas fueron "compuestas" en

formas predeterminadas por la existencia de estos engramas o arquetipos en la mente del artista. Así modos condicionados de configuración se convirtieron en parte de las dotes sensibles del hombre en una cierta etapa de su desarrollo.

Aun cuando en etapas históricas posteriores se diferenció el artista de otros artesanos, y su habilidad se desarrolló como un talento individual, siguió presente el más fuerte impulso para alcanzar una uniformidad ideal, y a pesar de que hay personalidades definidas entre los escultores de la Grecia clásica, es muy difícil atribuir acentos personales a la obra de un Mirón o de un Praxíteles; las obras pueden diferenciarse por la habilidad, por la cercanía a la perfección ideal, pero no expresan, y no se esperó tampoco que lo hicieran, lo particular de una individualidad. Su *estilo*, podríamos decir, es impersonal, y sólo cuando podemos hablar de un estilo personal es posible esperar hallar alguna manifestación de una conciencia del yo.

El Dr. Meyer Schapiro ha investigado el problema del estilo en un brillante ensayo [7] que deja poco que decir sobre la materia. De este ensayo surge una diferenciación muy clara entre el "estilo" como característica de un individuo y el "estilo" como característica de un grupo. En cada caso el estilo implica un factor constante, "un sistema de formas con una cualidad y una expresión significativa por las cuales —como dice el Dr. Schapiro— pueden verse la personalidad del artista y la amplia actitud de un grupo".

Pero entre el estilo que es una "manifestación de la cultura como un todo, los signos visibles de su unidad", y el estilo que es manifestación de la personalidad peculiar de un artista sólo puede haber una conexión ambigua. En el primer caso tenemos un denominador común, algo tan universal que contradice la noción misma de la afirmación individual; en el segundo caso, algo tan particular que su posesión por más de una persona provocaría acusaciones de plagio o de imitación inconsciente. Es verdad, desde luego, que el estilo de una personalidad especialmente fuerte puede contagiar a las personalidades de artistas más débiles del mismo período o de uno posterior, y ésa es una de las posibles explicaciones del origen del estilo de un período. Pero por ahora tratamos del estilo como expresión del "hombre mismo", y yo quisiera preguntar si aquí interviene una dimensión específica de la conciencia, y de ser así, cómo apareció y cómo se ha desarrollado. ¿Cuándo aparece por primera vez la conciencia del estilo en este sentido, y en qué forma se relaciona con el proceso de reflexión por medio del cual, de acuerdo con el profesor Paton, el yo se hace yo y hace de sus objetos objetos?

El "conócete a ti mismo" es uno de los primeros preceptos de la filosofía, así como también una de las últimas recetas de la psicología. Pero exactamente ¿cómo debemos conocernos? Podemos pellizcarnos, pesarnos, mirarnos en el espejo y recordar nuestro comportamiento por todo el

tiempo que queramos. Podemos distinguir nuestras sensaciones, y analizar nuestras emociones. Pero ¿cuál es la entidad de la que así adquirimos conciencia? Narciso se mira en el estanque y descubre una clara imagen de sí mismo, una imagen tan clara como la flor que ve al borde del estanque o tan clara como el reflejo de esta flor en el estanque, que puede comparar con su percepción de la flor real. Pero este conocimiento reflejado es objetivo y superficial. Si tiene alguna correspondencia con el yo es puramente simbólica: la cara de un hombre no es más que una película sobre la cual la experiencia interior ha grabado ciertos signos. Aun cuando nos concentremos un momento en estos signos y tratemos de leerlos como la representación de nuestro "yo", tendremos que leer el signo para atrás, y tomar de la corriente de la conciencia los pocos datos que se acomoden a la imagen externa de nosotros. El yo es un elemento fluctuante: no puede ser enfocado; por lo tanto no puede ser fotografiado, o aun representado por medios menos mecánicos. Nuestra existencia es un proceso continuo, pero el área de la conciencia no tiene límites espaciales o temporales. Lo que abstraemos en cualquier momento como el "yo" es meramente un punto fijo hacia el cual nuestra atención hace que ciertas imágenes converjan y constituyan un "estado de conciencia", un momento de reflexión. Pero este estado de conciencia no es una conciencia de un "yo", sino sólo de ciertos puntos en las fronteras del yo.

Por lo tanto no podemos *conocer* un yo; sólo podemos *traicionar* nuestro yo y lo hacemos, como la frase indica, fragmentaria e inconscientemente. Nos traicionamos en nuestros gestos, en los acentos de nuestro lenguaje, en nuestra escritura, y en general en todas esas formas o configuraciones (*Gestalten*) que automáticamente registran el curso de la corriente de la conciencia. Todo arte es en este sentido una inconsciente auto-traición, pero no es necesariamente una conciencia del yo traicionado.

La tendencia general a lo largo de la historia de la humanidad ha sido suprimir todas las huellas de un yo, no traicionar el yo, sino permanecer fiel a lo que es superior al yo, esto es, al grupo: a la horda o tribu con sus tabús, a la sociedad con sus convenciones. En el vestir, en el hablar, en la escritura, el instinto lleva siempre a adaptarse. En otras palabras, la conciencia social ha sido en general mucho más fuerte y mucho más imperativa que la conciencia del yo. En la mayor parte del desarrollo humano la conciencia del yo realmente no existe. La conciencia de la individualidad se subordinó a la conciencia de solidaridad, de conformidad con el grupo o la clase.

Esto podría demostrarse de un modo evidente por una historia de la escritura. Escritura * es

* El autor se refiere a la escritura a mano, *handwriting* en inglés, que él diferencia en estas líneas de *script* y *scripture*, con el mismo significado, siendo las últimas palabras arcaicas en inglés. [T.]

realmente una palabra moderna, ya que hablamos de escritos griegos o romanos, y aun de los "escritos del humanismo". Aún nos asombramos hoy día de la uniformidad de la escritura de nuestros padres o abuelos; sólo el excéntrico o el excepcional desarrolló en el siglo XVIII o XIX un estilo marcadamente individual de escritura. El ideal era la escritura bella pero sin individualidad. Sólo en la firma o autógrafo trataba un individuo, de vez en cuando, de mostrar diversidad.

Pero ésta es sólo una simple ilustración de la prolongada presión de adaptarse a un estilo social o de un cierto período; es, desde luego, igualmente evidente en la resistencia que, desde la desintegración de las estrictas convenciones estilísticas de la Edad Media y de épocas anteriores, se ha conferido a toda expresión de la subjetividad personal en las artes plásticas.

Puede usarse la escritura como una perfecta analogía con el proceso que vamos a investigar, ya que en un arte plástico como la pintura la personalidad se traiciona primero a sí misma en la particular configuración dada a las pinceladas. Esta configuración es algo peculiar del pintor individual, y es muy difícil de imitar. Por esta razón los expertos usan la fotografía por medio de rayos infrarrojos o un examen microscópico de las pinceladas de una pintura para identificar al autor de una cierta obra, o para investigar posibles falsificaciones (lám. 72). Hay otros muchos factores que pueden usarse en el análisis del estilo, tales como la amplitud de la paleta de colores, las

formas y composiciones típicas, pero aunque todas estas características estilísticas dan una idea de la personalidad del pintor, no indican por sí mismas la conciencia de un yo en el artista. Del mismo modo los expertos shakespearianos identifican la autenticidad de un pasaje en un drama dudoso por el análisis de la rima y el metro, el vocabulario, la longitud de las palabras, la frecuencia de ciertas combinaciones de vocales, etc. Pero tampoco estas características de la personalidad de Shakespeare fueron una expresión deliberada de un yo consciente, y ni siquiera indican una conciencia específica de la existencia de ese yo. Es decir, esas características no indican la conciencia de un yo que se exprese por estos medios particulares.

Hay en la literatura una categoría especial para las obras que tienen como objetivo hacer la descripción del yo: se llama autobiografía. Bien puede suponerse que el arte de escribir estimularía el aislamiento y el reconocimiento de un yo, pero esto no ha sucedido. La autobiografía no es un arte típico del mundo antiguo, por ejemplo. El famoso investigador de la literatura clásica Von Wilamowitz-Moellendorf admitió alguna vez que "no debemos pasar por alto el hecho de que así como los helenos no produjeron verdaderas obras de historia, fueron también incapaces de concebir un hombre individual en la plena realidad de su existencia".[8] Hay, desde luego, narraciones personales, pero lo que le sucede a un hombre no es lo que un hombre es.

Hay una traición del yo y aun un retrato del yo, un auto-retrato, un Cicerón, Séneca, Epicteto y Marco Aurelio, pero estos escritores, como dijo De Quincey, "reflejan el espíritu derramándose sobre las cosas externas, en lugar de exponer el espíritu introvertiéndose sobre sus propios pensamientos y sentimientos".[9]

Las *Confesiones* de San Agustín son el gran ejemplo, casi único, de este tipo de literatura en el mundo antiguo. Agustín, dice el profesor Misch en su *Historia de la autobiografía en la Antigüedad*, "captó el problema psicológico implícito en la tarea de hacer de la propia vida interior algo inteligible y creíble para otros hombres".[10] Aun en el mundo moderno la autobiografía fue, hasta que Rousseau la puso de moda, un arte de excepción, al que los autores se entregaban generalmente por razones de confesión; es decir, el yo se traicionaba en aras de Dios, en un acto de contribución, pero el acto no era realizado por sí mismo.

Un paralelo a la literatura autobiográfica en el mundo antiguo pudo haber existido en el retrato. Hay ejemplos de unos cuantos auto-retratos del arte antiguo —hay incluso una copia del original de lo que debe haber sido el auto-retrato de Fidias—,[11] pero estos fragmentos son o muy pequeños o muy limitados para tener importancia en nuestra tesis. La penetración psicológica de muchos de los bustos romanos (lám. 65) indica que pueden haber existido auto-retratos contemporáneos de una sutileza reveladora. El

extraño pequeño mundo de retratos que ha sobrevivido de las primeras tumbas cristianas en Fayum en Egipto y los retratos bizantinos en medallones de lámina de oro bajo vidrio (lám. 64) tienen también una expresividad extraordinaria, pero aunque supusiéramos que uno de éstos fuera un auto-retrato, estaríamos aún en presencia de una *persona*, una máscara que representaría un cierto estado emocional que el artista quería expresar en sí mismo, pero que revelaría el yo interior sólo en detalles de la composición: el vigor o suavidad de las pinceladas, la exageración de algún rasgo de la cara, como los ojos, a expensas de otros rasgos, la selección de postura y fondo, el marcado color o la línea. Efectivamente, podríamos decir: es un hombre real, que podría conocer en el Egipto actual y reconocer por su retrato. ¿Pero en qué sentido "conoceríamos" al hombre? Sólo en el sentido en que conocemos o reconocemos un caballo o cualquier objeto inanimado familiar.

He tratado, en este libro, de evitar la terminología del psicoanálisis, pero a medida que nos acercamos al problema de descubrimiento del yo, no podemos evitar ciertas distinciones hechas por la psicología del individuo, y entre ellas está el concepto de *persona*, término que usé en el párrafo anterior y que tomo de Jung. No debe confundirse la *persona* con la personalidad; por el contrario, la persona es la máscara que presentamos al mundo, y es generalmente un efectivo disfraz para el yo interior. El auto-retrato es una

representación de la *persona* y no puede haber duda de que el auto-retrato, desde los tiempos griegos o romanos hasta el fin del siglo XIX, es sólo una descripción parcial y engañosa del yo integral. Aun ese yo integrado no puede nunca realizarse en ninguna forma final, porque, como dice Jung, "así como el hombre es siempre lo que alguna vez fue, así es siempre lo que está todavía por ser". La personalidad crece a medida que aumenta la conciencia del yo. "Este crecimiento de la personalidad proviene del inconsciente, cuyas fronteras no pueden definirse. Por lo tanto, el horizonte de la personalidad que gradualmente se descubre es prácticamente ilimitado." [12]

Hay unos cuantos auto-retratos insignificantes en el arte medieval, pero no es hasta que llegamos a Van Eyck y a Fouquet cuando empiezan a aparecer los auto-retratos de cierta penetración psicológica; a partir de entonces la producción es constante y abundante a través del período renacentista. Como ejemplo daré dos o tres dibujos, ya que éstos son más instintivos, menos conscientemente deliberados que las pinturas. El dibujo de Leonardo da Vinci de sí mismo, por ejemplo (lám. 66), es un retrato agudo y nada favorecedor; sentimos la impresión de que conocemos al hombre por la representación de su fisonomía, pero lo que vemos es la *persona*, la máscara, y aun cuando podamos aceptar estas líneas como un símbolo del yo bajo la máscara, las dimensiones reales de ese yo permanecen ocul-

tas. Incluso si somos intuitivos en este respecto, lo que se llama un "buen juez de carácter", es el carácter lo que juzgamos, y no las pasiones y los deseos, las angustias y los sueños, que constituyen el yo.

Es posible, por supuesto, ser menos objetivos que Bellini, ser más subjetivos y en ese sentido más reveladores de la vida interior. El auto-retrato de Durero (lám. 66*b*), un dibujo a pluma hecho cuando tenía unos veinte años (1493), muestra al artista joven, probablemente visto en un espejo, pero adoptando una actitud, por así decirlo, de escepticismo o aun desagrado de sí mismo. Sin embargo, lo que vemos es todavía sólo la máscara, y sólo un aspecto del yo interior del artista. Hay varios otros auto-retratos de Durero que ilustran otros estados de ánimo, pero aun mil retratos como ésos no llegarían a las fronteras de ese yo. Tiziano, Tintoretto, El Greco, Rubens, Goya, todos estos grandes retratistas no son menos grandes cuando se retratan a sí mismos. Y sin embargo, por muy expresivos que sean, los auto-retratos sólo presentan una faceta externa de la realidad interna. Pero con Rembrandt se inicia un esfuerzo por penetrar la máscara, por mostrar un estado subjetivo interno sin considerar la fidelidad hacia las apariencias externas. Rembrandt se representó a sí mismo en óleos, grabados y dibujos cerca de cien veces, y cada vez sabemos algo más acerca de él. Hasta cierto grado, en consecuencia, Rembrandt se ajusta a los requisitos de Jung y exhibe la personalidad

como un fenómeno en desarrollo. Técnicamente el progreso se dirige hacia una mayor sutileza de la textura, pareciendo que la *psiche* penetra la máscara pintada y hace de ella un vibrante registro de la vida interior del artista (lám. 67 *a*). Pero Rembrandt consideró evidentemente que aun este grado de revelación era inadecuado, y la *persona* se desintegró poco a poco bajo la presión de la realidad interna (lám. 67 *b*). La superficie perdió su suavidad, su simetría y coherencia convencionales. El retrato de Aix (alrededor de 1659) es un boceto para una pintura más acabada, pero eso le da una cualidad confesional más instintiva, un *furor germanicus*, como dice Wilhelm Pinder. Pero se necesita un poco del mismo *furor germanicus* para hacer justicia a este auto-retrato. Fue pintado en el estado emocional, dice Pinder, con el que Miguel Ángel atacaba el odioso, amado mármol —pinceladas semejantes a golpes del cincel dirigidos contra la propia imagen del artista.

Un sentimiento "a pesar de todo" debe haberlo excitado, tal vez incluso un feroz recuerdo del fuego de su lejana juventud, una protesta, de cualquier modo, contra este retrato especial, testigo de su propio envejecimiento, y, sin embargo, al mismo tiempo, un completarse dialéctico y una corrección del yo... Los ojos acechan como bandidos en sus guaridas, las cejas se elevan como una abrupta cordillera, la boca es amenazante como una tajante roca, todo está en movimiento, y, sin embargo, emerge de las turbulentas olas como por encantamiento. Es lo que queda después de la erupción de un volcán.[13]

Y sin embargo, añadiría yo, no es el yo interno todavía.

Entre la época de Rembrandt y la nuestra tenemos toda una serie de auto-retratos expresionistas. Mencionaré sólo tres de ellos: el primero, el notable dibujo de Caspar David Friedrich en la *Nationalgalerie* de Berlín (lám. 68 *a*). Friedrich era una personalidad exepcional —exepcional hasta un grado psicópata— y ha proyectado inconscientemente, en este dibujo, la intensidad anormal de su estragada mente. Lo hace y es a la vez escrupulosamente exacto: la exactitud es parte de la obsesión. En el caso de Van Gogh las distorsiones son más evidentes, pero se justifican porque dan expresión a un estado interior del espíritu. Una vez más, como en el caso de Rembrandt, podemos seguir la huella de una progresión de la autodescripción al autoanálisis, que llega a su límite en el último auto-retrato, pintado en el último año de su vida, justo después de haberse recuperado de un ataque de locura (lám. 68 *b*). Conociendo su historia, con la que se familiariza uno por las patéticas cartas de esa época, puede verse en este retrato toda la angustia y todo el decaimiento espiritual, pero en sus cartas de este mes Van Gogh habla sólo de su lucidez y confianza. "Dicen que en la pintura no debe buscarse nada, ni esperarse nada, sino un buen cuadro, una buena charla y una buena comida como la cima de la felicidad, sin contar con los menos brillantes paréntesis. Es verdad, tal vez, y no hay por qué negarse a tomar lo posible, especial-

mente si al hacerlo se le saca el cuerpo a la enfermedad."[14] Éste no es el lenguaje de un psicópata, sino el de un artista.

El desenvolvimiento del auto-retrato, de Van Gogh en adelante, muestra una desintegración progresiva de la imagen exterior u objetiva y la sustitución de las formas simbólicas que representan los sentimientos internos (lám. 69 *a*). Primero se hace un intento de acomodar estos símbolos dentro de la máscara: ésta se distorsiona hasta convertirse en una máscara de terror, de éxtasis o, menos deliberadamente, en una proyección de la sombra, el aspecto más oscuro de nuestra *psiche* que normalmente conservamos oculto. Este desenvolvimiento llega a su límite en un auto-retrato como el de Paul Klee (lám. 69 *b*), en el que se pierde todo registro objetivo de las facciones del rostro, y el símbolo del yo existe en autosuficiente independencia. El yo, nos dice ahora el artista, tiene poco o nada que ver con la máscara convencional que presento al mundo: puede ser adecuadamente representado sólo por signos o símbolos que tengan una equivalencia formal con el mundo interior del sentimiento, cuya mayor parte se halla sumergida bajo el nivel de la conciencia.

Yo creo que el artista habría llegado a esta conclusión sin el auxilio del psicoanálisis: a decir verdad, el artista ha estado explorando el inconsciente por un tiempo considerablemente mayor que el hombre de ciencia.[15] Las bases de una teoría científica del inconsciente deben encon-

trarse en la literatura y la filosofía del siglo XVIII; y en Schelling y Jean Paul, como después en Schopenhauer, von Hartmann y Nietzsche, el material para una teoría del inconsciente se toma de las experiencias imaginativas del poeta y del pintor. El romanticismo alemán fue un movimiento artístico inspirado en gran parte en los sueños de sus partidarios. Ludwig-Heinrich von Jakob, uno de los investigadores de este problema en el siglo XVIII, escribió:

> El sueño es el estado en el que una excitación nerviosa basta para activar la imaginación, pero no los sentidos... el intelecto no posee la fuerza necesaria, y sólo la imaginación crea representaciones. El intelecto las asocia de acuerdo con ciertas leyes, pero su acción es débil. Además, confunde estas imágenes con los objetos reales... la facultad poética juega con estas imágenes activadas, las asocia, las combina, crea imágenes nuevas, etc. *El sueño no es más que poesía involuntaria.*[16]

Lo que se alcanzó en esta primera fase del romanticismo fue una disociación de la voluntad, como fase activa del intelecto, y la imaginación. Se consideró que la voluntad inhibía o distorsionaba siempre el libre juego de la imaginación, y se identificó este "libre juego" con el "yo real". El inconsciente, el mundo de los sueños, se convirtió en un refugio para quien huye de un mundo impersonal y burdamente materialista. Esta retirada artística al inconsciente puede ser mejor estudiada en la literatura, donde encontramos toda una época de poetas, de Jean Paul a Tieck, de

Novalis a Nerval, de Schelling a Coleridge, que aceptan el inconsciente como la fuente de su inspiración. La misma tendencia se manifestó en la pintura, pero la tiranía de la *Gestalt*, del arreglo lógico perceptualmente claro, habría de dominar por otro siglo. Es verdad que el artista plástico consiguió expresar a pesar de todo nebulosas de irracionalidad, y las pinturas de Caspar David Friedrich son las mejores ilustraciones del famoso aforismo de Amiel: un paisaje es un estado de ánimo (lám. 70). Friedrich escribió que el arte actúa como un mediador entre la Naturaleza y el Hombre.

> El pintor —dijo— no debería pintar solamente lo que ve cerca de él, sino también lo que ve dentro de él. Si no ve nada dentro de sí, debería abstenerse de pintar lo que ve frente a sí. De otro modo sus pinturas serán como esos muros tras de los cuales sólo esperamos encontrar enfermos o muertos.[17]

Hay además en el romanticismo alemán un sentido de compromiso con la realidad objetiva, aunque en sí misma esta realidad es una etapa inanimada, que habrá de ser alentada por las vívidas figuras de la imaginación. Pero estas últimas huellas de la objetividad habrían de ser gradualmente borradas, no sólo en la experiencia de los poetas o los pintores del siglo XIX, sino sistemáticamente por los filósofos y psicólogos contemporáneos. Al final del siglo nada queda de ella. Victor Hugo escribe hacia el fin de su larga vida:

Es extraordinario, pero es dentro de uno mismo donde se debe buscar lo que está fuera. El espejo oscuro se halla en el fondo del hombre. Ahí está el terrible *chiaroscuro*. Un objeto reflejado en la mente es más vertiginoso que cuando lo vemos directamente. Es más que una imagen, es el simulacro, y en el simulacro hay un espectro... Cuando nos asomamos a este pozo, vemos dentro, en la abismal profundidad de un círculo estrecho, el gran mundo mismo.[18]

Podía haber citado juicios similares de una gran diversidad de poetas y filósofos; Kierkegaard, por ejemplo, nos presenta una metafísica completa de íntima subjetividad que conduce a Dios. Pero no fue hasta el presente siglo cuando el artista plástico —pintor o escultor— dio el paso decisivo, y trató de representar un mundo puramente subjetivo de cuyo contenido podría sostenerse que tiene alguna correspondencia con las verdaderas dimensiones del yo. Aun cuando se realizó un esfuerzo parcial para organizar este movimiento, y aun para vincularlo con movimientos políticos revolucionarios, se le considera más como una manifestación de espíritus separados e independientes. Es justificable considerar al surrealismo como un fenómeno de gran importancia en la historia del arte moderno, pero su importancia estribó precisamente en que estimuló la diversidad y apoyó la validez de todos los esfuerzos individuales para explorar las fronteras de la conciencia.

Un momento de reflexión acerca de la naturaleza de la voluntad inconsciente nos llevará a la conclusión de que no puede haber arte del

inconsciente como tal. El inconsciente ha sido siempre un epíteto vacilante para calificar un sustantivo. Es un término relativo, y los psicólogos han llegado ahora a convenir en que existen varios niveles o profundidades de inconsciencia. Mientras más penetramos en esa profundidad, menos personal es el inconsciente, hasta que llegamos al nivel del inconsciente colectivo de Jung, donde los contenidos, si podemos descubrirlos o proyectarlos, parecen ser universales por su estructura y arquetípicos por su significación. Por lo tanto, en su deseo por descubrir el yo, el artista puede ir demasiado adentro, y puede suceder que los elementos inconscientes más característicos del yo se hallen precisamente bajo el nivel de la conciencia, en la penumbra que Freud llama el pre-consciente. Pero también tenemos un nivel superior, el superego, una especie de lujoso *penthouse* en el que guardamos aquellos elementos que son el producto de una transformación de los deseos reprimidos, una adaptación de los instintos egoístas a los requerimientos del grupo.

No hay necesidad de presentar aquí una detallada morfología del inconsciente; basta aceptar su existencia, la existencia de un nivel de la *psyche* dinámico e intencional y que, aun en una presentación fragmentaria, posee significación como un cobrar conciencia de aspectos hasta entonces desconocidos del yo del artista. Parece ser una inagotable mina de imágenes. Paul Klee, a quien considero como el artista que ha llegado

más lejos en la exploración del yo, dejó casi nueve mil obras de arte (en su mayoría acuarelas, dibujos, gouaches, etc.) que en su totalidad podrían considerarse como un cuadro bastante exacto de su mundo interno. Sería posible, me parece, clasificar las obras de Klee en un orden que correspondiera aproximadamente a las profundidades de las que surgieron. Muchas, por ejemplo, son fantasías basadas en la experiencia visual, en imágenes mnémicas. Vemos elementos formales que pertenecen a una ciudad, a un puerto (lám. 71 *a*) o a un jardín; pero estos elementos son transfigurados. La fantasía entra en el campo de la desintegración y re-combinación de imágenes mnémicas recuperadas, reflejos mentales vertiginosos de cosas vistas en el mundo externo. Pero en otros casos, para usar la metáfora de Victor Hugo, hay un espectro en el pozo (lám. 71 *b*), una forma o figura que no proviene de ningún nivel de la memoria consciente o semiconsciente, sino que proviene del mundo de los sueños, que es en sí una compleja esfera de la conciencia, de la que entendemos muy poco. Sabemos fuera de toda duda que el sueño es una actividad intencional; casi podríamos llamarla una actividad cognoscitiva, ya que cuando se le interpreta se encuentra referido a cuestiones serias, cuestiones serias para el que sueña, ya que no debe olvidarse nunca, como Jung dice, que "se sueña primaria, y aun exclusivamente, con uno mismo y de uno mismo".

El yo que expresamos en los sueños, y en

obras de arte que son una expresión de la actividad de ensoñación, no es necesariamente hermoso. La belleza, como insistieron los surrealistas, está ya fuera del problema, y es dudoso que podamos hablar de "vitalidad" en el sentido animalista o sensual. Roger Fry usó uno de los dibujos de Klee para ilustrar lo que para él significaba la "sensibilidad" en una obra de arte, una cierta cualidad en la ejecución de una obra de arte revelada por la sensibilidad de las líneas, por las relaciones de tono y color, y por el manejo de la pintura.[19] Encontramos todo esto en las pinturas de Klee, así como en esa otra forma de su sensibilidad que es su sentido para la planeación general del diseño, para lo que hemos llamado la *Gestalt*.

Es evidente que estas cualidades son instintivas, es decir, no se adquieren por ningún proceso de aprendizaje, sino que son un producto directo de la organización nerviosa del artista. Como dijo Fry:

> Es casi seguro que en esos ritmos íntimos que constituyen la textura de una obra de arte, en aquellas partes que son producto de la sensibilidad del artista, pasemos a regiones que escapan a toda formulación matemática, como sucede de hecho con todas las formas orgánicas, excepto las más simples. Pasamos de relaciones rígidas y exactas a ritmos complejos e infinitamente variantes, a los que tal vez podemos llamar, hipotéticamente, ritmos vitales, por medio de los cuales se nos revelan los sentimientos subconscientes del artista en lo que llamamos su sensibilidad.[20]

De acuerdo con la teoría de la *Gestalt* de la percepción, entre esos sentimientos inconscientes y su revelación en una pintura, intervendría un proceso de organización automática: se da a los elementos *en* la percepción una organización equilibrada a medida que emergen *como* percepción. Es aún un proceso automático y subconsciente, pero, según los psicólogos, es el proceso del cual depende una forma coherente de comunicación. La efectividad de la comunicación requiere que la energía implicada se "organice" con economía o con precisión.[21] "La organización psicológica será siempre tan buena como lo permitan las condiciones existentes", ésta es la ley de *Prägnanz* de los psicólogos de la *Gestalt*, y por "buena" en esta fórmula debe entenderse "regular", "simétrica", "simple" o "satisfactoria".

La formalidad de la mayor parte de las obras de arte, como hemos visto ya, es un resultado de esta ley de *Prägnanz*, pero hay ciertas formas de expresión que parecen escapar a ella. El arte de escribir es una de ellas; sus variaciones, que bastan para hacerlas significativas en relación con la personalidad del escritor, no obedecen a ninguna ley de *Prägnanz*, son "libres". El *portamento* en la música, que es un efecto producido al deslizar la voz gradualmente de una nota a otra pasando por todos los tonos intermedios, introducido a veces por el compositor, es otra. Reconociendo estas excepciones a la ley de *Prägnanz*, un psicólogo londinense, el Dr. An-

ton Ehrenzweig, ha elaborado recientemente un concepto que, según dice él, le fue sugerido por una de mis propias especulaciones, de las formas de arte libres de *Gestalt*.[22] Con ello se refiere a organizaciones de la percepción y la comunicación que no son "buenas" en el sentido de ser regulares o simétricas, pero sí significativas como formas expresivas, como formas que corresponden a ciertas clases de sentimientos. "Nuestra mente superficial de observación —escribe Ehrenzweig— tiene a su disposición *sólo* estructuras de *Gestalt* plenamente articuladas para su tarea de captar las estructuras completamente móviles y flúidas que ascienden de las capas más profundas de la mente por las oscilaciones de la conciencia." Estas "estructuras flúidas" o son inarticuladas, y por ello tratadas como "lagunas" en la conciencia —una laxitud de pensamiento contra la cual, como he hecho notar ya, protestó William James—, o representadas por *Gestalts* secundarias *demasiado* articuladas. Por lo tanto, no podemos reconocer la estructura inarticulada de ciertas formas artísticas que, de hecho, corresponden a estas experiencias de formas que provienen de las capas bajas de la mente.

El concepto de las formas artísticas sin *Gestalt* de Ehrenzweig es confirmado plenamente por ciertos tipos de arte moderno, y desde que él expuso su hipótesis,[23] ha habido un florecimiento de un tipo de arte que viene a respaldar aún más esta teoría. Este tipo parece haber tenido sus orígenes inmediatos en las pinturas de Jakson Pol-

lock, un pintor que al principio fue tratado con gran desdén por los críticos. Hay, empero, muchos paralelos con los primeros intentos surrealistas. El método de Pollock es dejar caer gotas de pintura sobre un lienzo formando franjas y manchas aparentemente inconsecuentes y sin sentido, y "ver qué pasa". Logra de este modo una textura plena por la que el ojo se pierde como en una selva, descubriendo una orquídea aquí y allá. Hay ahora un número considerable de artistas que experimentan con esta técnica a primera vista sin sentido. Algunas veces embadurnan en el lienzo, generalmente con pintura negra, un garrapato autógrafo (lám. 75): Soulages, Mathieu y Hartung pintan así. Hay algo más que una semejanza superficial entre la firma de Mathieu y la pintura que se halla a su lado: la pintura es en sí una firma libre. Aun en una pintura de Ubac, las formas redondeadas de las pinceladas se hallan referidas claramente a la forma de la firma (lám. 76). Otros, como Fautrier y Dubuffet, aplican sobre el lienzo una masa informe de abigarrados colores (lám. 77); otros, como el poeta Henri Michaux, crean formas celulares o amiboideas que recuerdan vagamente una de las secciones microscópicas de un laboratorio biológico. Mark Tobey y Sam Francis producen una textura nebulosa en la que no se percibe ninguna forma definida, pero puede haber una íntima correspondencia entre esta textura y la "flúida estructura" de sus percepciones de profundidad [24] (láms. 73, 74).

Si algo es comunicado por estas pinturas, sólo puede corresponder a una dimensión no formulada, no descubierta de la conciencia del artista. Se observa que, por informes que sean estas pinturas, son coherentes; cada artista tiene su estilo claramente definido. Pero ¿qué expresa el estilo? ¿Qué revelan estas pinturas libres o exentas de *Gestalt*? ¿Es posible que el artista haya encontrado un método para observar el yo aislado de otros objetos, para llegar a un conocimiento directo de un yo que no se encuentre en ese momento en el acto de querer algo o de observar otros objetos? Estas pinturas no son el resultado de ningún proceso de reflexión; no existió primero un objeto externo o incluso un sentimiento interno, para el cual el artista encontrara después un símbolo equivalente. El símbolo se ha convertido en un registro automático de las dimensiones del yo; la conciencia del yo es la conciencia de una *Gestalt* que no se ha organizado aún para la comunicación formal, que es todavía libre. Es, desde luego, "comunicada" tan pronto como aparece sobre el lienzo del artista; pero la comunicación no es controlada. Como el sueño, es una denuncia de los secretos del yo.

Es difícil estimar los valores —diremos, la significación social— de este arte. Evidentemente, la belleza no es uno de sus elementos, pero hay una enorme vitalidad en alguna de esas pinturas, las de Soulages y Hartung, por ejemplo. ¿Se trata de algo más que del dinamismo de un rápido garrapato? En ese caso no sería más que el

registro plástico de los ritmos musculares, y no tendría gran significación. Pero Michael Tapié, y otros que han escrito sobre este tipo de arte, han hecho un uso muy libre de la palabra "magia". Implican que el mismo automatismo de estas pinturas les confiere una energía psíquica que procede de las profundidades del inconsciente, y que la liberación de esta energía y su encarnación en un símbolo plástico crea un objeto de misteriosa potencia. Personalmente soy muy escéptico y no creo en la habilidad de un artista individual para practicar la magia en nuestro medio. La magia, para ser efectiva, debe ser, según mi opinión, un producto de cierto estado de la conciencia *social;* es uno de los síntomas de una psicosis de masa. Pero el crítico de arte no usa necesariamente el término "magia" en un sentido estrictamente antropológico, y admito, y creo que todos debemos admitirlo, que el yo no sólo tiene profundidades todavía inexploradas y sin delimitar, sino también canales de comunicación con fuerzas colectivas y arcaicas. Sólo tenemos que escarbar lo bastante profundamente en el individuo para descubrir lo universal, el *Urmensch,* o uno de los arquetipos de Jung que determinan el carácter de nuestras fantasías.

Es presuntuoso —escribió Paul Klee— el artista que no sigue su camino hasta el fin. Pero son escogidos los artistas que penetran en la región de ese ámbito secreto donde el poder primigenio nutre toda evolución.

Allí, donde el generador de todo tiempo y espacio

—llámesele cerebro o alma de la creación— activa toda función: ¿quién es el artista que no habitaría allí?

En las entrañas de la naturaleza, en la fuente de la creación donde la llave secreta de todo se halla guardada.[25]

Klee escribe aquí como un místico, ya que estas revelaciones de lo desconocido no forman necesariamente parte de ningún modo común de discurrir. El artista no puede, por lo tanto, quejarse si sus símbolos particulares no son reconocidos ni apreciados. Su tarea real, podría argumentarse, es construir puentes entre nuestras disímiles personalidades, o entre su personalidad particular y los valores universales. Puede hacerse esto, si las imágenes que él crea son "objetivas", es decir, si encarnan valores que son impersonales o absolutos. Klee mismo tenía conciencia de esta necesidad:

Lo que proviene de esta fuente, comoquiera que se le llame —sueño, idea o fantasía—, debe tomarse seriamente sólo si se une con los medios creativos adecuados para formar una obra de arte. Entonces esas curiosidades se hacen realidades, realidades del arte que ayudan a elevar la vida de su mediocridad.

Queda por lo tanto por considerar, en un capítulo final, qué "medios creativos adecuados" se han adoptado en nuestro tiempo para dar una significación comunal a esta nueva conciencia de "ese ámbito secreto donde el poder primigenio nutre toda evolución".[26]

# VII. LA IMAGEN CONSTRUCTIVA

*Donde el arte entra, la melancolía se aleja, arrastrando con ella valijas llenas de negros suspiros.*

JEAN ARP

En ese elevado tema para un gran poema filosófico que Wordsworth llamó *The Recluse* el poeta usa una metáfora que servirá para introducir la difícil noción que trataremos en este capítulo final. Wordsworth habla del "intelecto discerniente del Hombre" como "unido en matrimonio con este hermoso universo en amor y santa pasión".

Dice:

> Cuán exquisitamente el Espíritu individual
> (y no menos acaso los poderes progresivos
> de la especie entera)
> al Mundo externo se acomoda:
> y cuán exquisitamente, también
> (tema éste tan poco conocido entre los hombres),
> el Mundo externo al Espíritu se ajusta...*

La "gran consumación" de esta unión es

* *How exquisitely the individual Mind / (And the progressive powers perhaps no less / Of the whole species) / To the external World / Is fitted: / and how exquisitely, too / Theme this but little heard of among men/ The external World is fitted to the Mind...*

La creación (la cual no podría recibir
más bajo nombre) que ellos, con fundido poder,
alcanzan.*

La idea en que se basa este razonamiento no es esencialmente diferente de la idea de Hölderlin que mencioné al principio del libro, la idea de que la poesía es el medio de llevar la esencia de las cosas a la conciencia humana: la palabra del poeta establece por vez primera la realidad.

Podríamos decir que la realidad es como un tapiz en proceso de fabricación cuyo diseño sólo se hace inteligible a medida que el tejedor añade toques de color. Estos toques de color son las palabras del poeta o las imágenes del artista, y quizá Wordsworth sólo quiso decir que el poeta hace poco a poco del mundo externo una realidad visual por su habilidad de "despertar al sensual de su sueño de muerte, y transportar al pedestre y al vano a nobles alturas". Pero ¿por qué, entonces, traer a colación el intelecto? Las sanciones vivas pueden comunicarse sin el auxilio del intelecto; y ¿por qué hablar de los "poderes progresivos... de la especie entera"?; ¿por qué, finalmente, usar la palabra "creación", si "revelación" o "descubrimiento" habrían sido más apropiadas?

Hay dos posibilidades, y creo que las dos estuvieron presentes en el espíritu de los poetas

* *The creation (by no lower name / Can it be called) Which they with blended migth / Accomplish.*

románticos: la idea de que el poeta revela una realidad ya existente en un plano trascendental, y la de que crea en cierto modo una realidad completamente nueva. Coleridge habla de su propio "espíritu conformativo de imaginación", y no tenemos más que ir a la fuente de Coleridge, Schelling, para encontrar que la noción de "conformación" es muy general: podría implicar la conformación de una lengua, la simbolización de un sentimiento y, más particularmente, la materialización de las intuiciones trascendentales. Pero lo que se implica en verdad es un proceso de gestación real y no metafórico; Coleridge no se cansa nunca de insistir en la "diferencia esencial" entre "la habilidad conformadora del talento mecánico" y el poder conformador de la imaginación, que es "el poder vital productivo, creador del genio inspirado".

Quedaría fuera de nuestro presente plan tratar estas ideas en relación con la poesía, y sólo las menciono, porque aunque formuladas en relación con este arte, estas mismas distinciones han determinado el curso entero de la pintura y la escultura modernas. ¿En qué sentido es *creador* el hombre? "Crea" una imagen poética, o una frase musical que es también una imagen en el sentido que nosotros damos al término, o una composición de formas y colores, que lo es también. Pero estas imágenes son tomadas del mundo visible, que no fue creado por el hombre; la frase musical está constituida por notas que son también sonidos naturales, o sonidos produ-

cidos por objetos existentes; y la composición pictórica, aun siendo, como decimos ahora, abstracta o no figurativa, es siempre una composición de colores naturales, de formas tomadas de la naturaleza. Aun las formas geométricas tienen sus prototipos en las plantas, cristales y otros fenómenos naturales.

Coleridge se daba cuenta completa de esta objeción a una teoría de "creación" del arte, y por ello ideó el concepto de la imaginación orgánica. Pretendía que había una diferencia esencial entre una actividad constructiva que meramente reúne y reacomoda los elementos separados y una actividad orgánica que ha asimilado estos elementos en su propio sistema y que da origen a una nueva realidad viviente, no una reunión de partes, sino un todo orgánico nuevo,[1] un organismo integrado.

Si tomamos los ejemplos que Coleridge mismo da al hablar de una obra de arte orgánica —un drama de Shakespeare, por ejemplo— a primera vista no encontramos una estructura nueva —la *forma* de un drama de Shakespeare, si la tiene, es el drama tradicional en cinco actos—, y tampoco encontramos argumentos originales o tipos originales de humanidad. Lo que Coleridge defiende es más bien que en este aspecto Shakespeare refleja fácilmente la naturaleza humana y el espíritu de su tiempo. Shakespeare tiene humanidad, humor y nobleza trágica, y estos factores constituyen su "grandeza". Pero su "originalidad" radica en su lenguaje poético, en sus

ritmos y en su música verbal, en sus imágenes y metáforas, todos ellos elementos que reflejan la individualidad de su personalidad o yo. Pero mientras más tratamos de aislar estos elementos personales en una obra de arte, menos estructurales son. La característica esencial de una obra de arte personal es que sea, como vimos en el último capítulo, "libre de *Gestalt*".

Naturalmente, encontramos estas formas indefinidas en la literatura lo mismo que en un arte gráfica como la pintura. Desde el principio del movimiento romántico en adelante la tendencia ha sido sustituir las formas "orgánicas" de Coleridge por las formas geométricas o esquemáticas. El objetivo del poeta romántico es siempre establecer una equivalencia entre un sentimiento subjetivo y una corriente espontánea de palabras simbólicas de ese estado de ánimo. James Joyce en *Finnegan's Wake* llegó a la etapa final de ese desarrollo; y, como vimos en el capítulo anterior, en las pinturas de artistas como Jackson Pollok o Sam Francis la forma se desvanece en una amorfa "Nube de lo ignoto".

Podemos aceptar por lo tanto que el yo o la personalidad se comunica más exactamente en pinturas o poemas amorfos o libres de *Gestalt*, pero vivimos no como personalidades aisladas que cambian entre sí sus pinturas como tarjetas de visita, sino como miembros de comunidades con necesidades y actividades comunes, y nos hallamos en la necesidad de crear, a medida que entramos en relación con nuestros semejantes, un

plan de acción. Ésta es, en términos plásticos, una cierta organización del tiempo y el espacio que hace la vida no sólo posible, sino aun agradable. Quizá el animal humano no habría sobrevivido si no hubiera desarrollado la capacidad de llevar una concha, un carapacho formado no sólo por las casas de ladrillo o madera que habitamos, sino por una conciencia general de las dimensiones humanas en el espacio y en el tiempo. Hemos hecho el plano de las constelaciones y dividido el año en unidades que se conforman a los hechos cósmicos: hemos inventado miles de formas de medida e instrumentos que nos permiten manejar la materia e imponer una escala humana al aterrador caos del mundo visible. Se trata, en todos los casos, de actividades extrovertidas, formas de dominio de la materia o limitaciones de la conciencia en bien de los intereses del sentimiento interno.

Los tipos de arte que hemos considerado hasta ahora han sido concebidos siempre como modos simbólicos de expresión: la creación de una forma para significar un sentimiento. Pero Cassirer, que es el mejor representante de esta teoría simbólica del arte, ha hecho hincapié en que las formas del arte "llevan a cabo además una tarea definida en la construcción y organización de la experiencia humana. Vivir en el reino de las formas no significa una evasión de los asuntos de la vida, sino que representa, por el contrario, la realización de una de las energías más altas de la vida misma. No podemos hablar del arte como

'extra humano' o 'sobrehumano' sin perder de vista uno de sus rasgos fundamentales, su poder constructivo en la estructuración de nuestro universo humano".[2]

Del mismo modo diríamos que pasamos por alto el poder constructivo del arte si lo consideramos exclusivamente como "supra real", o "personalista". He defendido que la exploración de las fronteras del yo es también una tarea constructiva. Pero abrir un paraguas sobre nuestra cabeza es un tipo de acto constructivo; levantar una cúpula sobre las cabezas de una congregación maravillada es otro tipo de acto constructivo. Abrir un pozo en las profundidades de la psique individual es también un acto constructivo; especialmente si llegamos al nivel del sueño colectivo; y concebir un sistema de metafísica en que todas las visiones individuales se unan o concilien es otro tipo diferente del mismo acto. Parece que nos encontramos en la necesidad, por lo tanto, de distinguir entre dos tipos de arte, dos clases de actividad artística, aun cuando no creo que necesitemos expresar ningún juicio sobre su valor relativo. No podemos decir, por ejemplo, que la mente que concibió el plano de San Pedro fue más grande que la mente que concibió y esculpió la *Pietá* colocada en el interior de San Pedro: fue la misma. No podemos decir que una fuente creadora de formas simbólicas, como Klee o Picasso, sea más o menos significativa que una fuente creadora de formas constructivas como Le Corbusier o Mies van der Rohe. Hay desde lue-

go una diferencia de facultades mentales, que es lo que debemos tratar de aclarar. Que no es una diferencia de personalidad lo demuestra el hecho de que en algunos casos, como Miguel Ángel y Le Corbusier, el mismo artista actúa en las dos maneras, como simbolista y como constructor.

Subrayo este punto porque las obras de arte que voy a examinar ahora son radicalmente diferentes en apariencia de las que tratamos en el capítulo precedente. Y es posible que su atractivo sea más limitado porque son impersonales y no personales; objetivas y no subjetivas; constructivas y no expresivas. Deben, sin embargo, impresionar nuestros sentidos, o no serían obras de arte. Pero se diferencian tanto de las obras de arte a las que me referí en el último capítulo como las formas geométricas del período neolítico se diferenciaban de las formas animales del mismo período; son, en pocas palabras, imágenes de armonía más que imágenes de vitalidad. Hemos reconocido anteriormente que aun las formas geométricas pueden poseer un dinamismo semejante en efecto estético al vitalismo. La distinción real está entre las formas orgánicas y las inorgánicas, y hay sin duda razones particulares por las que, en nuestra época de angustia, la humanidad deba volver una vez más a los tipos inorgánicos de arte.

Es usual hallar los orígenes del arte moderno abstracto o no figurativo en Cézanne (lám. 78). Desde nuestro punto de vista, que tal vez fue el mismo de ese pintor, su esfuerzo fue parte de

ese propósito general de representar la realidad objetiva a que me referí en el capítulo v. Esta realidad, sugerí, era una ilusión; o, en todo caso, el intento de representarla suponía una corrupción de la conciencia artística, implicaba la introducción, en el proceso perceptivo del arte, de modos conceptuales de conocimiento que destruyen la validez estética de la representación. Un sentido de realidad no debe confundirse nunca con una ciencia óptica. La angustiosa carrera de Cézanne como pintor debe entenderse como un intento de realizar un mundo objetivo sin abandonar la base sensorial de su experiencia estética. Él usó siempre el verbo *realisér* en este sentido transitivo.

Aldous Huxley ha demostrado recientemente que bajo la influencia de la droga llamada mezcalina se propicia un sentido más agudo de la realidad, de la "esidad" de las cosas: las formas se hallan más claramente definidas, los colores son más intensos, etc., y este aguzamiento del sentido de la realidad se debe, de acuerdo con su teoría, no a una ampliación de las facultades normales, sino a un relajamiento de las inhibiciones que normalmente reducen la conciencia a proporciones manejables.[3] Parecería que un artista como Cézanne tratara de lograr por una intensa concentración una claridad de percepción que podría lograrse más rápidamente por medio de drogas, con la diferencia de que la persona que se halla bajo el efecto de las drogas no muestra ningún deseo ni debilidad para registrar su vi-

sión en imágenes plásticas. Sin embargo, refuté, registrar este simple sentido de la "esidad" no es en sí un objetivo suficiente del arte: el arte es su propia realidad: es la revelación o creación de un mundo objetivo, no la representación de otro. Éste fue el gran descubrimiento de Cézanne, aunque quizá haya sido accidental. Se halló a sí mismo dando a la realidad —las cosas reales como las montañas, los árboles y la gente— una configuración estructural que no era la apariencia superficial de estas cosas, sino su geometría subyacente, su profundidad espacial, sus colores inmaculados sin sus fuertes luces o sombras. Sus cuadros se convirtieron en lo que él llamó "construcciones según la naturaleza, basadas en los métodos, las sensaciones y los desarrollos sugeridos por el modelo".[4] En el caso de Cézanne este proceso de conciencia no fue nunca, en un sentido estricto de la palabra, analítico; fue una lucha por alcanzar un estado puro de conciencia ante el objeto natural.

Pero lo que fue pureza de conciencia en Cézanne se convirtió en refinamiento en la etapa analítica del cubismo. En gran proporción el período cubista de Picasso (lám. 79) y de Braque representa otra corrupción de la conciencia, hecho que estos artistas pronto reconocieron, ya que abandonaron sus procedimientos analíticos. Pero con Juan Gris se inició esa fase del arte que se conoció primero como cubismo *sintético*, y que fue un intento de adaptar las formas de la naturaleza a un espacio pictórico sensorialmente de-

terminado de estructura geométrica (lám. 80). "No es el cuadro X —decía Gris— el que logra corresponder a mi tema, sino el tema X el que logra corresponder a mi cuadro... Las matemáticas del hacer cuadros me llevan a la física de la representación". La realidad no era ya una ilusión externa que debía representarse en la tela; la tela estaba dividida intuitivamente en formas de realidad ideal a las cuales debían conformarse los objetos externos. En esto ocurre un retorno a los ideales del artista neolítico.

Juan Gris murió antes de poder llevar su desarrollo a su conclusión lógica, que es un arte abstracto o geométrico. Su dirección, o una dirección que su obra inspiró, fue continuada por varios artistas, entre quienes Piet Mondrian sobresale por su paciente integridad en la persecución de un absoluto (láms. 81, 82). Podemos seguir la evolución de su arte desde una primera etapa figurativa, a través de un período de cubismo sintético, hasta llegar a una etapa completamente no figurativa —evolución lenta pero lógica, siempre intuitiva en sus avances, estrictamente sensorial a pesar de su apariencia geométrica.

Mondrian sostenía que su intención era crear lo que él llamaba "un nuevo realismo".

Poco a poco me di cuenta —escribió— de que el cubismo no aceptaba las consecuencias lógicas de sus propios descubrimientos, no desarrollaba la abstracción hacia su meta última, la expresión de la realidad pura. Consideré que esta realidad sólo podía expresarse por medio de la *plástica pura.* En su expresión esencial, la

plástica pura no se halla condicionada por el sentimiento subjetivo y la concepción... Para crear una realidad pura plásticamente, es necesario reducir las formas naturales a los *elementos constantes* de la forma, y el color natural al color primario.[5]

Este lenguaje difiere muy poco del de Cézanne, pero a la práctica de Mondrian era esencial una creencia en una "verdadera" realidad, que no es la ilusión de una realidad perceptible y científica como la que buscaban los pintores del Renacimiento, sino una unidad básica lograda por "la abolición de toda forma particular", de todas "las particularidades de forma y de color natural", que simplemente "evocan estados subjetivos de sentimiento". Podría decirse que el sentimiento se halla excluído de esta clase de arte, que la obra de arte no es ya un símbolo para un estado de ánimo, sino más bien una necesidad lógica libre de toda limitación personal y utilitaria, la *schöne freie Notwendigkeit* de Hegel. Ni la sensación ni el sentimiento intervienen, sino sólo la intuición, la intuición de la perfección formal. Empero, Mondrian aceptaba que "la emoción estética es un factor en el arte". "Tanto la expresión plástica como la manera en que una obra es ejecutada constituyen ese 'algo' que evoca nuestra emoción y la hace arte." Pero para evitar cualquier confusión con las emociones evocadas por el arte figurativo, añade que "el arte se expresa por la emoción *universal* y no es una expresión de la emoción *individual*. Es una expresión estética de la realidad y de

los hombres realizada por la percepción universal".[6]

Confieso que no entiendo la distinción entre emoción individual y universal, pero cuando Mondrian, poco más adelante, en este mismo ensayo, dice que el contenido real del arte es una expresión de vitalidad pura revelada por la manifestación del movimiento dinámico —que una obra de arte "es sólo 'arte' en cuanto establece la vida en su aspecto inmutable: como vitalidad pura"— sabemos dónde estamos. Hemos vuelto a ese primer principio del arte revelado en los dibujos rupestres prehistóricos, al que he llamado principio de vitalidad, y que, en una etapa posterior, vimos que podría representarse esquemáticamente, como en las abstracciones geométricas del arte neolítico y celta, y también en forma naturalista, como en el estilo animal paleolítico. Lo que, por lo tanto, excluye Mondrian (como emoción individual) no es nada fundamental en el arte —ni siquiera los elementos de armonía que nosotros hemos identificado con el principio de belleza—, sino más bien la humanización de estos principios, hecha en el período griego clásico y revivida en el Renacimiento. La expresión de la realidad pura, en consecuencia, es meramente una deshumanización del arte; pero en tanto que es expresión —es decir, en tanto hace uso de símbolos plásticos como medios de comunicación—, no se aleja de los principios fundamentales del arte y de la respuesta sensorial normal a estos principios.

Pero, una vez más, lo que se excluye es lo personal más que lo humano, ya que siempre se defiende la significación social de este tipo de arte. Penetra a la conciencia colectiva como arquitectura o como diseño industrial. Geoffrey Scott popularizó la frase "la arquitectura del humanismo", pero la arquitectura sólo se hace humana en la medida que disfraza su significación tectónica, sus elementos funcionales; en cuanto, también, renuncia a su pretensión de explotar el espacio como una expresión del sentimiento trascendental. La escala humana en la arquitectura es una limitación arbitraria, y la grandeza del gótico, como hemos visto, se debió a su superhumanidad, a la libre explotación de los elementos abstractos, como la línea y el volumen, sin ningún otro propósito que "la unión de lo individual con lo universal" —frase que tenía yo en la mente sólo para descubrir que había sido usada ya por Mondrian al describir los objetivos del arte plástico puro.[7] Tal objetivo no es inhumano; por el contrario, es la liberación de las facultades humanas de la opresión ejercida por nuestra limitada visión personal.

Mondrian no pretendió nunca haber creado "un nuevo realismo" en sus pinturas; por el contrario, fue un modesto y abnegado pionero que deseaba indicar la dirección por la que los artistas del futuro podrían conducir a la humanidad. Se estremecía ante los límites de una nueva dimensión de la conciencia, y las imágenes que creó no fueron sino indicios de una recons-

trucción total de nuestro ambiente. Sabía, como lo sabe toda la gente sensible, que la vieja época de los lienzos pintados y de los adornos de chimenea tocaba a su fin. Se daba cuenta de que el concepto tradicional del artista —una tradición de veinticinco siglos, es cierto, pero que es sólo una décima parte de la historia total del arte— no era ya válida para una época de fisión nuclear. La escala futura del artista no es doméstica, ni siquiera monumental, sino ambiental: el artista del futuro no será pintor, escultor o arquitecto, sino un nuevo modelador de formas plásticas que será pintor, escultor y arquitecto a la vez, no una mezcla adulterada de todos estos talentos, sino un nuevo tipo de talento que los resuma y los supere a todos. Mondrian se dio cuenta de que había abierto una brecha, que conducía, como él decía,

> hacia el fin del arte como algo separado del ambiente que nos rodea, que es la realidad plástica existente. Pero este fin es al mismo tiempo un nuevo principio... Por la unificación de la arquitectura, la escultura y la pintura se creará una nueva realidad plástica. La pintura y la escultura no se manifestarán como objetos separados, ni como "arte mural" que destruye a la arquitectura misma, ni como arte "aplicado", sino que, *siendo puramente constructivos*, contribuirán a la creación de un ambiente no puramente utilitario o racional, sino también puro y concreto en su belleza [8] (láms. 82 *b* y 83).

Mondrian no estaba solo. Además de sus colegas inmediatos del grupo *De Stijl* de Holanda,

tales como Van Doesburg, un grupo más joven de artistas, que se llamaron a sí mismos "constructivistas", tomó forma en Rusia en la tercera década de este siglo (cuando Mondrian tenía ya cincuenta años). Dos hermanos, Naum Gabo y Antoine Pevsner (láms. 84, 85), han sido los artistas más coherentes y productivos de este grupo, y es Gabo quien ha dado las más claras indicaciones de sus propósitos. Hay diferencias de formulación entre Mondrian y Gabo, pero éstas se refieren al tipo de imaginación que cada uno de ellos consideró adecuado para su propósito común, más que a su forma de conciencia. Mondrian puede haber sido un idealista —su hablar de un realismo "puro" lo sugiere; Gabo es realmente un empirista—, pues cree que la realidad es simplemente el mundo de imágenes construídas por la mente, imágenes concretas, tangibles, visibles.

La historia de la humanidad —dice Gabo—, la historia de su desarrollo material y mental... nos muestra que la humanidad no se ha resignado nunca, ni se resignará jamás, a un estado de ignorancia total y de fatalidad inexorable. La mente sabe que una vez que hemos nacido estamos vivos, y que ya vivos, nos hallamos en medio de una corriente de creación, y que una vez en ella no sólo somos arrastrados por ella sino que somos capaces de influir sobre su curso. Con infatigable perseverancia el hombre construye su vida, dando una imagen concreta y bien formada a lo que supone desconocido y que sólo él, por medio de sus construcciones, hace conocer. Crea las imágenes de su mundo, las corrige y las cambia en el curso de los años, de los siglos. Con ese fin utiliza grandes e intrincados labora-

torios, que se le dan con la vida: el laboratorio de sus sentidos y el laboratorio de su mente: y a través de ellos inventa, idea y construye modos y medios *en forma de imágenes* para su orientación en este su mundo.[9]

"En forma de imágenes", ése es el punto. El artista elabora imágenes que son las imágenes de la realidad; *son* la realidad, ya que nosotros sólo descubrimos la realidad en el grado en que cristalizamos estas imágenes de lo Desconocido. La Gran Cadena del Ser —¿qué es si no una cadena de imágenes?—, "una cadena de imágenes, siempre cambiantes, siempre verdaderas y siempre reales en tanto estén en uso".

Si me es permitido usar una imagen, esta tesis ha representado a la conciencia humana como un pulpo de dimensiones inimaginables con tentáculos que se extienden constantemente a través de los elementos circundantes, buscando y avanzando por todos lados, sacudiéndose y contrayéndose cuando el peligro se avizora, pero dominando poco a poco su ambiente, aumentado sucesivamente el horizonte de su conocimiento y actividad. En el extremo de cada tentáculo se halla la percepción sensitiva, formadora de imágenes, del artista. Para completar la imagen, debe pensarse que nuestro monstruo sigue una dirección definida, hacia una meta no totalmente avizorada, animado por un instinto que le guía hacia una vida más plena y segura.

Esta criatura se ha trasladado ahora a un nuevo *habitat* —no ya un *habitat* de caballos y carruajes y de cosmología newtoniana, ni de os-

curas casas semejantes a cuevas y patronos aristócratas, sino un mundo de energía eléctrica y de relatividad, de vidrios y hierro, de velocidad y de uniformidad democrática. El artista ha ayudado a crear este audaz nuevo mundo con sus imágenes. Se desplaza ahora hacia otro mundo todavía más audaz, y su tarea presente es crear imágenes que presagien este mundo, que lo hagan imaginativamente concebible a la alerta mentalidad del hombre moderno. ¿Cómo lo hará? ¿Con imágenes del pasado: la imagen griega del hombre ideal, la imagen gótica de un Dios trascendental, la imagen renacentista de una serena Arcadia? Ninguna de estas imágenes tiene ya importancia. El artista debe crear ahora nuevas imágenes, imágenes de un nuevo mundo posible, de un mundo posible en esta era de transformación científica. Y esto es lo que el artista constructivo está tratando de hacer. "Ha encontrado los medios y los métodos —como dice Gabo—, para crear imágenes nuevas y para comunicarlas como manifestaciones emocionales de nuestra experiencia diaria." Las imágenes que él crea —imágenes como las que Gabo mismo ha creado— no son arbitrarias o insignificantes: no son, como con tanta frecuencia se les llama, "abstracciones".

Son una fuerza efectiva y su efecto sobre nuestros sentidos es tan real como el de la luz o el de un choque eléctrico. Este efecto puede comprobarse como cualquier otro fenómeno natural. Las formas, colores y líneas hablan su propio lenguaje. Son hechos en sí

mismos y en una construcción organizada se convierten en seres —su fuerza psicológica es inmediata, irresistible y universal para toda la humanidad; y como no son el resultado de una convención, como las palabras, no son ambiguas, y por esta razón pueden influir sobre la psique humana; pueden romperla o moldearla; hacerla regocijarse, deprimirse, exaltarse o desesperarse; pueden llevar el orden adonde había confusión, y pueden perturbar y exasperar donde había orden.

Pero una imagen constructiva, señala Gabo, no es sólo cualquier imagen sino

aquella que por su existencia misma como visión plástica provoque en nosotros las fuerzas y los deseos para realzar la vida, para afirmarla y coadyuvar a su mayor desarrollo.[10]

¿Podemos discernir ya la influencia transformadora de estas imágenes? No debemos impacientarnos, ya que la conciencia humana aumenta su campo muy lenta, muy cautelosamente; pero podemos descubrir, en ciertas tendencias de la arquitectura y la planificación modernas, la presencia de imágenes que surgen no tanto de una necesidad utilitaria o funcional, como de un sentido de vitalidad que es trasmitido por esta nueva visión plástica. La fachada del Ministerio de Educación en Río de Janeiro, por ejemplo, es funcional; debe su diseño exterior a los recursos adoptados por el arquitecto para excluir la luz demasiado fuerte de esta región. La luz solar ha sido siempre demasiado fuerte en Río y el pasado utilizó otros recursos: persianas, balcones cubiertos, patios interiores. El procedimiento especial

usado en el Ministerio de Educación es una aplicación del principio de la cortina veneciana; tiras de metal ajustadas en la dirección de los rayos del sol. Pero el efecto total de la estructura se conforma según una imagen, un sentido para acomodar todos estos elementos en un marco significativo. Ese diseño es una imagen constructiva.

Haré otra comparación, también tomada del Brasil. Pero primero consideremos un ejemplo de la obra de un artista que, según creo, no se llama a sí mismo constructivista, pero cuyas imágenes son, sin embargo, del tipo que he estado examinando; me refiero a Jean Arp (lám. 86). Las imágenes de Arp son tal vez más biológicas que arquitectónicas; parecen tener una conexión con las formas elementales de la vida orgánica tal como se ven por el microscopio. Pero están bien organizadas y claramente definidas y son susceptibles de transmitir su vitalidad al nuevo mundo que está en proceso de creación alrededor de nosotros. El proyecto de Oskar Niemeyer para un teatro anexo al Ministerio de Educación de Río ilustrará la transformación de esta imagen en arquitectura (lám. 87). Ésta no es una estructura arbitraria, una deliberada imitación de una escultura de Arp. Es un espacio para vivir, perfectamente adaptado a nuestra sensibilidad moderna, no funcional en el sentido tan frecuentemente implicado por la palabra (práctico y económico), sino funcional en el mismo sentido en que un templo griego o una catedral gótica eran funcionales, funcional en tanto es una ima-

gen de nuestra nueva conciencia espacial y plástica (lám. 88).

Imágenes constructivas de una nueva clase están siendo creadas en nuestro medio, tomando sus formas exactas como áreas de cristalización moderna. Estas imágenes se multiplicarán en los años futuros, y la vida se habrá transformado para entonces; la imagen constructiva penetrará gradualmente todos los caminos de la vida, y un nuevo estilo prevalecerá, un nuevo estilo de arte, un nuevo estilo de vida. No se pensará ya de estas imágenes; de este estilo, que son "constructivas", ni se les llamará así, y tal vez es ya tiempo de que abandonemos esta palabra fría y mecanicista. Es verdad que existe una relación directa entre la imagen constructiva y los conceptos de una era científica: pero la imagen es libre —la facultad productora de imágenes en el hombre es creadora, no constructiva. Es la imagen creadora, vital y fecunda, que vemos ante nosotros en la obra de estos artistas, y la nueva realidad que toma forma no es el mundo inhumano de la máquina, sino el mundo apasionado de la imaginación.

Dejo hasta aquí mi tema en un punto de transición, y si las ideas que he expuesto han sido expresadas con suficiente claridad para la comprensión del lector, éste deberá haberse convencido de que la historia del arte y el desarrollo de la conciencia humana son procesos biológicos que pueden ser mejor estudiados y promovidos

como actividades más que como documentos clasificados. No puede haber separación artificial del arte y la vida. Hemos llevado a cabo una extensa investigación sobre las actividades creadoras del hombre, desde la prehistoria hasta nuestros días —un período de tal vez tres o cuatrocientos siglos. Durante todo ese tiempo —el tiempo en el que existen registros de un tipo u otro— no hemos encontrado residuos inertes, sino artefactos humanos que laten aún, vibrando todavía de acuerdo con nuestros nervios modernos, aguijoneando aún nuestra sensibilidad, comunicando todavía su estímulo vital.

Pero lo que debe acompañar a este descubrimiento de la principal función del arte —un interés por la significación fundamental del arte en la educación y en la organización social— ¿puede decirse que exista en nuestra sociedad contemporánea? La mayoría de nosotros percibimos avergonzados la decadencia artística de la civilización moderna, esa declinación de la sensibilidad de la vida a lo que yo he llamado una corrupción de la conciencia. Volvámos la mirada a las grandes épocas culturales del pasado y destilemos su esencia en los museos. Pero de la esencia que deberíamos destilar en nuestra propia forma de vida apenas tenemos conciencia y esa escasa conciencia es puramente nostálgica.

En nuestro tiempo hemos tenido grandes pintores y escultores, grandes poetas y músicos, que son valiosos testigos del continuo desarrollo de la conciencia humana. Creo que esos artistas han

sido representativos, y que un Wordsworth, un Proust, un Cézanne, un Klee, un Mondrian, un Schoenberg y un Stravinsky llevan a cabo conquistas de la conciencia de las que entra después en posesión la mente en una más amplia universalidad. Tal vez ése fue siempre el camino; quizá grandes artistas como Fidias y Praxíteles fueron también pioneros solitarios. Pero yo prefiero considerar a los artistas como grandes conquistadores que conducen a sus ejércitos hacia nuevas dimensiones de la realidad, y creo que el hecho mismo de que en las épocas más significativas del arte el artista sea un artesano, con frecuencia anónimo, no aislado como una gran personalidad social, comprueba mi argumento. Podemos atribuir autores a algunas de las obras maestras de la Edad Media, pero sentimos que al hacerlo así cometemos una injusticia con la integridad social del período. Los artistas mismos recibieron honores en su época como buenos artesanos y hombres de ciencia, como en nuestros propios días honramos a nuestros útiles hombres de ciencia y a los fieles servidores de la sociedad. Puede decirse que también honramos a nuestros grandes artistas, que les damos premios Nobel o Pulitzer, o sitiales en la Academia Nacional. Pero no nos engañamos con este fragmentario reconocimiento. Sabemos que existe una profunda separación entre nuestra civilización mecánica y materialista y los valores estéticos o espirituales que constituyen una cultura. No tenemos una cultura única y típica en nuestro tiempo en vir-

tud de esa misma separación. En algún momento del proceso de desarrollo, en el medio ambiente que nos hemos creado, existe una influencia que corroe, que disuelve la unidad de nuestra conciencia social, y que por su acción detiene el desarrollo de la conciencia estética. El mal está en la conciencia misma, y podemos llamarlo orgullo intelectual, pobreza espiritual o angustia metafísica; sea lo que fuere, ese mal destruye la inocencia de nuestra sensibilidad y su ingenua espontaneidad.

No es mi propósito en este libro sugerir un remedio para estos males, pero en múltiples ocasiones he dejado claro que, en mi opinión, debe emprenderse una reorganización fundamental de nuestros métodos educativos. Por muy deseosos que justamente estemos, en esta época de técnica, de mantener la gran tradición de la cultura liberal, debemos no obstante asegurarnos de no oscurecer en el proceso, con erudición e información superficial, las fuentes cristalinas de que brotan nuestras energías creadoras más esenciales. Esas fuentes están enraizadas en la naturaleza humana; son los ríos cristalinos de la percepción y la imaginación. La educación debe por lo tanto concebirse fundamentalmente como el cultivo de estas actividades sensibles, como educación *estética.* Este concepto de la educación ha sido con frecuencia propuesto por filósofos y poetas, y si nos cuesta trabajo aceptarlo, es sin duda porque nuestra sensibilidad no responde ya a las fuentes originales de la vitalidad y la visión

humanas. Un filósofo cuya sensibilidad nunca llegó a oscurecerse —Henry Thoreau— hizo la siguiente sugestión:

> No necesitamos pedir un cielo más alto que el que pueden brindarnos los puros sentidos, una vida *puramente* sensible. Nuestros sentidos actuales no son sino rudimentos de lo que están destinados a ser. Somos comparativamente sordos, mudos y ciegos, y carecemos de olfato, gusto y sentimiento. Cada generación descubre que su vigor divino se ha disipado, y que cada sentido y facultad ha sido usado para algo diferente y se ha pervertido. Los oídos fueron hechos no para los usos triviales que les atribuyen los hombres, sino para oír sonidos celestiales. Los ojos no fueron hechos para los serviles usos a los que ahora se destinan y en los que se gastan, sino para contemplar la belleza ahora invisible.[11]

"Contemplar la belleza ahora invisible" —ir más allá de la pantalla del hábito y la convención—, tal ha sido el impulso director de toda gran época del arte. Hemos visto que el término belleza no es suficiente para contener todos los atributos del arte, pero la vitalidad, cualidad que también debemos tomar en consideración, nos lleva todavía más directamente al ámbito de los sentidos y nos hace repetir los problemas de Thoreau con renovada fuerza. "¿Qué es, pues, educar sino desarrollar estos divinos gérmenes a los que llamamos sentidos? A fin de que los individuos y los estados puedan enfrentarse magnánimamente a la nueva generación, llevándola no a la tentación: no a enseñar a la vista a mirar

de reojo, ni a acomodar el oído a la vulgaridad. ¿Pero dónde está el maestro preparado para esto? ¿Dónde están las escuelas *normales?*

Thoreau, podría pensarse, no habría aceptado las imágenes constructivas de nuestra época de transición: era un filósofo rústico cuya visión era cósmica más que concreta. Pero él admitía que "este mundo, como Saturno, tiene muchos anillos, y nosotros vivimos ahora en el más externo".

> Es más fácil descubrir otro nuevo mundo como el que Colón descubrió, que penetrar en el que creemos conocer tan bien; se ha perdido de vista la tierra, la brújula se desvía, y la humanidad se amotina; y sin embargo la historia se acumula como escoria frente a la puerta de la naturaleza. Pero basta la vanidad de un momento y sentidos sanos, para enseñarnos que hay una naturaleza detrás de la ordinaria, naturaleza en la que sólo tenemos un vago derecho de prioridad y una reserva occidental todavía. Vivimos en los límites de esa región.

Es la misma voz de Wordsworth, la voz del poeta que logra transportar al pedestre y al vano a nobles alturas; la misma voz de Hölderlin diciéndonos que un pueblo sin la religión de la belleza habita una tierra desolada; la misma voz de Platón, aconsejando la visión de la armonía absoluta como el único remedio para los más profundos dolores del alma. Detrás de todas estas voces se halla la convicción de que lo que llamamos arte y que tratamos, demasiado superficialmente, como un adorno de la civilización,

es realmente una actividad vital, una energía de los sentidos que debe convertir continuamente la muerta corriente de la materia en radiantes imágenes de vida. Si somos algo más que animales, si nuestra mente se halla imbuída por un sentido de gloria y puede por lo tanto elevarse sobre un sentido brutal de nulidad, es porque poseemos este don de poder establecer imágenes, los luminosos índices de todo nuestro discurso poético y filosófico. Pero sólo poseemos este don y lo conservamos, en tanto que todos somos, según nuestro grado y capacidad, naturalezas en contacto inmediato con el desarrollo y forma del mundo visible.

# NOTAS

## Capítulo I

[1] Conrad Fiedler, *On Judging Works of Visual Art*, p. 48 de la edición en inglés, trad. de Henry Schaefer- Simmern y Fulmer Mood, Berkeley, University of California Press, 1949; en la introducción de este volumen se encuentra información sobre Fiedler y su obra; también en la introducción a *Fragments from the Posthumous Papers of Conrad Fiedler*, trad. de Thornton Sinclair y Víctor Hammer, Lexington, Kentucky, 1951. Esta última es una edición limitada, impresa y encuadernada a mano.

[2] *On Judging Works of Visual Art*, pp. 43-44.

[3] *Hölderlin y la esencia de la poesía* [traducción española de J. D. García Bacca. México, ed. Séneca, pp. 34-37].

[4] Cf. en especial la *Epistémologie génetique*, 3 vols. (París, 1953).

[5] Su más importante trabajo es *Die Philosophie der symbolischen Formen*.

[6] *The Gate of Horn: A study of the religious conceptions of the Stone Age, and their influence upon european thought*, Londres, Faber & Faber, 1948.

[7] *Art and Society*, 2ª ed., Londres, Faber & Faber; 1945, pp. 48-50. También A. N. Whitehead, *Religion in the Making*, Cambridge, University Press, 1926, pp. 18-19.

[8] Se halla una más amplia exposición de estos problemas en Herbert Read, *Education through Art*, 2ª ed., Londres, Faber & Faber; Nueva York, Pantheon, 1945.

[9] Worringer pudo afirmar, en 1906, antes de que la prueba del naturalismo paleolítico hubiera alcanzado la impresionante evidencia a que ha llegado en

nuestros días, con gran seguridad que "el elemento primario no es el modelo natural, sino la ley que de él se abstrae". Supone, en su histórica tesis, *Abstraktion und Einfühlung*, Munich, 1ª ed., 1908 [trad. esp., *Abstracción y naturaleza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953], que "el proceso consiste en la posterior naturalización de un ornamento puro, esto es, la forma abstracta, y no en la posterior estilización de un objeto natural... El elemento primario no es el modelo natural, sino la ley abstraída de él" (p. 69).

[10] Yo prefiero hablar de la técnica general del arte prehistórico como "dibujo" más que como "pintura", porque los instrumentos utilizados generalmente hacían líneas o puntos, más que pinceladas o brochazos.

[11] Max Raphael ha sugerido que se usaba la mano humana para establecer la escala "modulor" (para usar el término de Le Corbusier); cf. *Prehistoric Cave Paintings*, Bollingen Series IV, Nueva York, Pantheon, 1945.

[12] Para los diferentes sentidos de la palabra "estilo", según se usa en la crítica y la historia del arte, véase Meyer Schapiro, "Style", en *Anthropology Today* ed., A. L. Kroeber, Chicago, University of Chicago Press, 1953.

[13] "Prehistoric Painting", *The Month*, 1:249 (1949).

[14] G. H. Luquet, *L'Art et la religion des hommes fossiles*, París, 1926, muestra algunos pequeños objetos (la mayor parte de hueso) grabados con peces o con formas vegetales.

[15] Leo Frobenius y D. C. Fox, *Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa*, Nueva York, 1937, pp. 22-23.

[16] Hablando estrictamente, una imagen eidética es idéntica a la imagen dada en la percepción, pero, como

ya he indicado, las imágenes paleolíticas de los animales se hallan hasta cierto punto simplificadas, y deben llamarse más bien imágenes mnémicas. Ahora bien, el proceso de simplificación puede haber ocurrido al ser llevada la imagen eidética a la pared de la cueva. La "realización" de una imagen siempre implica expedientes expresivos, es decir, "estilización". Para una interesante comparación del arte paleolítico con el arte de los ciegos, véase Viktor Lowenfeld, "Psycho-Aesthetic Implications of the Art of the Blind", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 10, nº I, septiembre de 1951.

[17] Hay una representación de una figura disfrazada en la cueva de Trois Frères en el sur de Francia, pero lo que puede reconocerse como humano en esta vaga imagen no es desde luego realista. Algunas de las primeras reproducciones de este dibujo eran optimistamente precisas. La más antigua reproducción hecha a mano del dibujo y una fotografía de él pueden verse una al lado de otra en *Four Hundred Centuries of Cave Art* por el Abate Breuil.

[18] C. F. C. Hawkes, *The prehistoric Foundations of Europe*, Londres, Methuen, 1940, pp. 41-43.

[19] El arte vital, en condiciones climáticas y económicas más favorables, puede ser una expresión de exuberancia más que de intensidad, de confianza más que de angustia. El arte cretense, que es desde el punto de vista formal del mismo carácter que el arte levantino o bosquimano, es un refinamiento, quizá juguetonamente serio, quizá seriamente juguetón, de la conciencia plástica desarrollada por el artista paleolítico. Los toros minoanos se hallan en conexión, distante, pero directa, con los bisontes de Altamira. Para una interesante discusión del enigma cretense, véase H. A. Groenewegen-Frankfort, *Arrest and Movement*, Londres, Faber & Faber, pp. 185-216.

[20] *Henry Moore: Sculptures and Drawings*, ed. Herbert Read, 3ª ed., Londres, Lund Humphries; Nueva York, Curt Valentin, 1949, p. 1.

## Capítulo II

[1] Cf. Gertrude Rachel Levy, *The Gate of Horn*, Londres, Faber & Faber, 1948.

[2] La imagen mnémica es en sí automáticamente selectiva de los rasgos significativos de un objeto. Cf. Emanuel Loewy, *The Rendering of Nature in Early Greek Art*, Londres, 1907, pp. 67-68.

[3] Gordon Childe, *New Light on the Most Ancient East*, nueva edición, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1952, pp. 22-23.

[4] Cf. Hans-Georg Bandi y Johannes Maringer, *L' Art préhistorique*, Basilea, Editions Holbein, 1952, figs. 18 y 24.

[5] Cf. Abbé Breuil, *Four Hundred Centuries of Cave Art*, ed. inglesa, trad. Mary E. Boyle, Montignac, Centre d'etudes et de documentation préhistorique, 1952, fig. 87.

[6] R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford, Clarendon Press, 1938, p. 202.

[7] Max Raphael, *Prehistoric Pottery and Civilization in Egypt*, Bollingen Series VIII, Nueva York, Pantheon, 1947, p. 76.

[8] Tales como las explicaciones que dan M. Hörnes y O. Menghin: *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*, 3ª ed., Viena, 1925. Gordon Childe tiene un admirable resumen sobre el problema (con respecto a la cerámica de Susa): "Los diseños, que son indudablemente 'mágicos' por su contenido, son una fusión de motivos o símbolos geométricos (swástikas, cruces de brazos iguales, cruces de Malta, triángulos en serie, ha-

chas dobles) y representaciones de aves, toros, íbices, cabras montaraces, perros, tal vez un caballo, más raramente hombres, carcajes y una lanza. Pero los objetos naturales representados se hallan tan estilizados que se convierten en diseños puramente decorativos. Frankfort llama a este tratamiento 'abstracto' y lo considera como índice de la mentalidad abstracta del artista. Pero W. Bremer (P. Z. XVI, 1925, 22) ha demostrado recientemente en detalle que la forma precisa de la estilización ha sido condicionada por el trabajo de cestería, en tanto que muchas de las formas de vasijas podrían también considerarse como copias de cestos (como en Ubaida). En otras palabras, el alfarero de Susa copia modelos de la cestería, y las formas peculiares que imprime a los animales obedecen a las exigencias del tejido... Al mismo tiempo las aves y los animales, así como los símbolos geométricos son los antecedentes de los signos mágicos o divinos posteriormente grabados en los sellos y que al pasar el tiempo habrían de convertirse en elementos de la escritura" (*New Light on the Most Ancient East*, pp. 138-139). Esta última frase parece como si admitiera la operación de una facultad de "abstracción".

[9] Raphael, p. 89.

[10] Worringer, *Abstracción y naturaleza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

[11] Raphael, pp. 90-91.

[12] Gene Weltfish, *The Origins of Art*. Indianapolis, 1953.

[13] Raphael, p. 14.

[14] Ver Henri Frankfort, *The Birth of Civilization in the Near East*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1951, p. 192. El profesor Frankfort señala en ese libro que los arreglos simétricos del tipo a que nos referimos son mucho más típicos del arte de Mesopotamia que del de Egipto.

[15] El Profesor Frankfort (p. 103) sugiere que el objetivo del artista era "producir un diseño decorativo", y que los animales en estos diseños se "hallan sometidos a un propósito puramente estético". "En Mesopotamia... la imaginación y el diseño generalmente dominaban sobre la probabilidad y la naturaleza." No parece considerar esto como algo excepcional; en otras palabras, atribuye al artista de Mesopotamia un "propósito estético" ya existente, en lugar de una conciencia estética de nueva aparición.

[16] Frankfort (p. 102): "Los grifos alados y las serpientes entrelazadas pertenecen también a la región de Mesopotamia a partir del primer período de escritura y hacen también una aparición pasajera en Egipto."

## Capítulo III

[1] James Frazer, *La Rama Dorada*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, cap. IV, p. 76.

[2] Frazer, p. 77.

[3] Frazer, p. 79. Ver nota 9 *infra*.

[4] Frazer, p. 81.

[5] Frazer, p. 83.

[6] Oxford y Nueva York, 1912. Posteriormente revisada bajo el título de *Five Stages of Greek Religion*, Londres, Watts, 1935.

[7] Murray, *Five Stages of Greek Religion*, p. 19.

[8] *Religion of the Semites* (1901), p. 338.

[9] Murray, *Five Stages of Greek Religion*, p. 28. Al citar a Murray y las citas que Murray hace de Robertson Smith, no trato de respaldar ninguna teoría especial sobre el *mana*. La actitud científica actual sobre la cuestión se halla sintetizada de la mejor manera en la obra de Mircea Eliade, *Traité d' histoire des religions*, París; Payot, 1949, p. 33: *Il s'ensuit que la théorie qui con-*

*sidère le* mana *comme une force magique impersonelle n'est nullement justifiée. Imaginer sur cette base une étape préreligieuse (dominée uniquement par la magie) est implicitement errone. Une telle théorie est d'ailleurs infirmée par le fait que tous les peuples (et surtout les peuples les plus primitifs) ne connaissent pas le* mana; *et encore par le fait que la magie —quoique rencontrée un peu partout— n'apparaît jamais qu'accompagnée de la religion. Bien plus: la magie ne domine pas partout la vie spirituelle des sociétés 'primitives'; c'est, au contraire, dans les sociétés plus evoluées qu'elle se développe d'une façon prédominante.*

[10] Murray, *Fives Stages of Greek Religion*, pp. 28-29.

[11] Jane Harrison, *Ancient Art and Ritual*, Home University Library, Londres, Williams & Norgate, *s. f.*, p. 26.

[12] Harrison, pp. 191-192.

[13] "La palabra griega para *rito*, como ya se ha hecho notar, es *dromenon*, 'cosa hecha', y la palabra es altamente ilustrativa. Los griegos se habían dado cuenta de que para efectuar un rito debe *hacerse* algo, esto es, se debe no sólo sentir algo sino expresarlo por una acción, o, para decirlo en términos psicológicos, debe no sólo recibirse un impulso, sino reaccionar a él. La palabra para rito, *dromenon*, 'cosa hecha', surgió, claro está, no de un análisis psicológico, sino del simple hecho de que los ritos entre los griegos primitivos eran *cosas hechas*, danzas miméticas y cosas parecidas. Es un hecho de importancia fundamental que su palabra para representación teatral, *drama*, es prima carnal de la palabra para rito, *dromenon; drama* también quiere decir 'cosa hecha'. El instinto lingüístico de los griegos subrayó claramente el hecho de que arte y ritual guardan una relación estrecha entre sí. Volveremos más tarde a esta cuestión de importancia decisiva para nues-

tra tesis. Pero desde el principio debe tenerse en cuenta que en estas dos palabras griegas, *dromenon* y *drama*, en su significado exacto, su relación y su distinción, tenemos la clave y el punto de partida de toda nuestra discusión." (Harrison, pp. 35-36).

[14] Cf. A. N. Whitehead, *Religion in the Making*, Cambridge, 1926, p. 116: "Las vibraciones físicas son la expresión entre las abstracciones de la ciencia del principio fundamental de la experiencia estética."

[15] Frazer, p. 77.

[16] Cf. Ernst Cassirer, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951, p. 71: "No inmediatamente, sino por un proceso de pensamiento muy complejo y difícil, llega [el hombre] a la idea del espacio abstracto, y es esta idea la que abre el camino al hombre no sólo para un nuevo campo del conocimiento sino para una dirección enteramente nueva de su vida cultural."

[17] Cf. Jean Piaget y Bärbel Inhelder, *La représentation de l'espace chez l'enfant*, París, Presses Universitaires, 1948.

[18] Cf. *infra*. pp. 150-1.

[19] "Oriente" y "Occidente" son términos que se usan en un sentido muy libre; Grecia, sin duda, tendría que ser incluída en el Oriente. "La verdad es que estas etiquetas que se proponen indicar una orientadora generalización científica en la base no son, en general, más que una vana pretensión. Si se tuviera que poner una etiqueta geográfica o etnológica al grupo hebraico-zoroastriano de religiones, no se les podría llamar ni orientales ni occidentales, ni arias ni semitas. Sólo podría decirse que todas ellas surgieron en algún país del Cercano Oriente, al occidente de la India y al oriente de Europa... Spengler tenía razón al notar que esas cuatro grandes religiones (el cristianismo, el judaísmo,

el Islam y el zoroastrismo) formaban un grupo con ciertos supuestos comunes que las distinguían de igual modo de la religión greco-romana por una parte y de la religión india por la otra. Pero yo dudo que pueda derivarse alguna conclusión valiosa en relación con su carácter del hecho de que todas ellas surgieron dentro de un área geográfica particular." Edwyn Bevan, *Symbolism and Belief*, Londres, Allen & Unwin, 1938, p. 71.

[20] George Rowley, *Principles of Chinese Painting*, Princenton, Princenton University Press, 1947, p. 64.

[21] G. Soulié de Morant, *A History of Chinese Art*, Londres, 1931, p. 168.

[22] Cf. Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe, Archabbey Press, 1951.

[23] Cf. Oswald Sirén, *Histoire de la peinture chinoise*, París, 1935, vol. II, p. 8: *La rivalité entre les deux écoles principales de la pensée chinoise, cause de tant de haines, de luttes, et même de persécutions, ne semble pas avoir gêné l'activité des artistes. Plusieurs peintres réussissaient également bien les sujets confucéens et les sujets taoïques et possédaient des amis dans les deux camps. Les questions doctrinales les touchaient peu.*

Cuando el filósofo Chu Hsi (1130-1200) trató de hacer una síntesis filosófica del confucianismo, el taoísmo y el budismo, en las postrimerías del período Sung, evidentemente debió su inspiración a la percepción de una unidad cósmica ya representada por los artistas Sung.

[24] Louis Bréhier, en *L'Art byzantin*, París, 1924, pp. 15-18, fue quizá el primero en llamar la atención hacia un dualismo que existe en el arte bizantino, las dos tendencias a las que él llama la jerárquica y la popular. Fue la primera, dice, la responsable del arte monumental de las iglesias y los palacios, la segunda de la viva literatura popular y las realistas pinturas murales y los manuscritos iluminados de los monasterios. *C'est dans ce milieu aussi que s'est développé un art,*

*beaucoup plus vivant que l'art officiel de Constantinople et beaucoup plus prés que lui de la tradition syrienne et orientale. Des techniques moins luxueuses, la peinture murale substituée à la mosaïque, un style tout realiste, une recherche des éléments pittoresques, du mouvements, parfois confus, et de l'émotion dramatique, telles sont les caractéristiques de cet art monastique et populaire, d'origine syriaque et palestinienne comme les poésies rythmées des mélodies, avec lesquelles il a tant de ressemblance.*

Estoy dispuesto a sostener que un dualismo semejante existe, y debe existir, en todas las civilizaciones; cf. *Grass Roots of Art*, Nueva York y Londres, 1946; nueva ed. 1955, cap. 4. No es puramente una cuestión de niveles sociales diferentes, *élites* y masas, sino más bien de una divergencia de sensibilidad humana en los caminos de la introversión y la extroversión. El artista halla el nivel de su tipo psicológico, es decir, del tipo de su sensibilidad.

Debe hacerse también una distinción entre los tipos primarios y secundarios de arte. Por tipos primarios quiero indicar tipos que implican la aprehensión de la realidad en el sentido ya definido (ver p. 106). Por tipos secundarios quiero indicar el uso de medios pictóricos para simbolizar conceptos ya dados, el arte como ilustración. Estos dos tipos se combinaron en muchas iglesias bizantinas y góticas, pero nunca se confundieron, como sucede con nuestros realistas sociales (o socialistas) modernos.

[25] Para una definición de la percepción "libre de *Gestalt*" y de la forma artística "libre de *Gestalt*", ver Anton Ehrenzweig, *The Psycho-Analysis of Artistic Vision and Hearing*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1953.

[26] El arte celta, que es una de las raíces del arte cristiano primitivo, puede concebirse como un ciego llenar el espacio: no tanto como una reacción abstracta

ante una desconfianza de lo orgánico, que es la teoría de Riegl y Worringer, sino más bien como una cortina apretadamente tejida frente a los horrores del espacio infinito. El monstruo que habita este espacio infinito, el gusano de Ouroboros, cae algunas veces en la trampa, y queda encerrado en una jaula geométrica. El azoro numinoso del espacio adopta en este caso una representación negativa.

[27] Edwyn Bevan, *Symbolism and Belief*, pp. 28-81, considera la "altura" como la cualidad cuya aprehensión condujo a los sentimientos de reverencia y sublimidad. Los conceptos de altura y espacio no son fácilmente separables, y la mayor parte del tiempo (por ejemplo, en su discusión de los "dioses celestes") el Dr. Bevan describe la conciencia espacial. Puede concebirse al cielo como un "allá arriba", encima de nosotros, pero es un lugar, y en la mayoría de las representaciones cristianas (p. ej. el *Paradiso* del Dante) es un espacio interior. No obstante, el Dr. Bevan da una descripción muy convincente de los sentimientos inspirados por la altura, y estamos de acuerdo en que intervienen en la imaginación trascendental del hombre. "El hombre tiene el sentimiento de lo sublime, con relación al cielo especialmente, y estamos más o menos justificados al considerar ese sentido como algo tan poco apto para ser analizado como el sentido de la belleza. Describir el objeto que nos afecta de tal modo como sublime, nada dice, desde luego, ya que 'sublime' es simplemente una de las palabras latinas para lo alto. Nos encontramos por lo tanto ante el hecho de que la gran altura sobre su cabeza da al hombre un sentimiento peculiar que sólo puede conocerse teniéndolo. Sin embargo, tal vez sea posible discernir ciertas cualidades del cielo que originan en el hombre el sentimiento de que hablamos. Una de ellas, creo yo, es su diferencia del mundo terrestre. La naturaleza ofrece a los ojos del hombre, desde el principio de su existencia, dos mundos diferentes. Está allí la superficie de la tierra, en la que

predominan las dos dimensiones que constituyen una superficie plana, todo un mundo más o menos accesible al hombre. Con alguna dificultad, puede hasta ascender por las montañas, y puede también cruzar el agua. Pero hay además el mundo completamente separado que ve sobre su cabeza *en la dirección de una tercera dimensión* [el subrayado es mío]. Puede verlo allí con tanta claridad como ve las piedras y los árboles en su derredor; pero es un mundo completamente inaccesible. En él ocurren algunos de los fenómenos que tienen la más aterradora semejanza con las expresiones de la ira humana —los vientos rugientes, el rayo, el trueno. Y, especialmente en las noches estrelladas, ofrece, como ninguna otra cosa puede ofrecerlo, *la visión de una inmensidad abovedada.* El mundo sobre nuestras cabezas tiene otras dos características:

1) Es el mundo de la luz, que durante el día brilla con la luz del sol y por la noche se cubre con el resplandor luminoso de innumerables estrellas...

2) Ese mundo, la región sobre las nubes, es el mundo del orden. En tanto que el mundo terrestre se presentaba ante el hombre como una región en la que las leyes regulares sólo parecían regir en ciertos segmentos (el fuego siempre ardía, etc.) de la más confusa irregularidad, los movimientos de los cuerpos que brillaban en lo alto se repetían con invariable regularidad" (pp. 61-62).

[28] "El arco en la construcción era desconocido en Europa hasta las conquistas de Alejandro, cuando los arquitectos griegos adoptaron entusiastamente este, para ellos, novel elemento, y fueron ellos, y luego los romanos, quienes introdujeron en el mundo occidental lo que habría de ser el elemento distintivo de la arquitectura. El arco era un lugar común en la construcción babilónica —Nabucodonosor lo empleó liberalmente en la Babilonia que reconstruyó en 600 a. c.; en Ur se yergue todavía un arco en un templo de Kuri-Galzu, rey de Babilonia alrededor de 1400 a. c.; en las casas

de los ciudadanos sumerios de Ur en 2000 a. c. las entradas eran arqueadas con ladrillos colocados en verdadera forma de dovela; un desagüe arqueado en Nippur debe corresponder al año 300 a. c.; verdaderas bóvedas sobre las tumbas reales de Ur demuestran el conocimiento del principio otros cuatro o quinientos años atrás. He aquí una clara línea de desarrollo desde los albores de la historia sumeria hasta el mundo moderno. Lo que se dice del arco es igualmente aplicable a la bóveda y a la cúpula." C. Leonard Woolley, *The Sumerians*, Oxford, 1928, p. 191.

[29] E. Baldwin Smith, *The Dome: A Study in the History of Ideas*, Princeton, Princeton University Press, 1950, p. 5.

[30] Smith, *The Dome*, p. 8. Cf. también Charles Rufus Morey, *Medioeval Art*, Nueva York, Norton, 1942, p. 261: "La arquitectura de los tiempos romanos produjo el cambio fundamental en la composición: por primera vez se componía un edificio como un recinto interior... La primera gran estructura que muestra el cambio es el Panteón de Adriano en Roma, construido en una época en la que el elemento trascendental transformaba rápidamente la fe mediterránea —el período de popularidad de los misterios a punto de ser sustituídos por el naciente cristianismo, y vehículos de ese sentido de infinito que el espacio arquitectónico viene precisamente a satisfacer. [Yo diría más bien "inspirar" que "satisfacer".] En la composición del espacio del Panteón, empero, el sentido de infinito se reconoce pero no se explota."

[31] Pasó por alto, en gracia a la simplicidad, el desarrollo paralelo de la bóveda. Si debe hacerse una distinción entre la conciencia del espacio y la conciencia de la altura (cf. nota 27 *supra*), entonces la bóveda podría tomarse como el símbolo de la altura y la cúpula como el símbolo del espacio.

[32] "Katakombenmalerei: die Anfänge der Christli-

chen Kunst", *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Munich, 1924, pp. 31-32, 40.

[33] Bloomington, Indiana University Press, 1951, pp. 54-55.

[34] Cf. nuevamente Edwyn Bevan para el examen de las "alternativas incompatibles" del simbolismo religioso hebraico-cristiano e hindú-griego (p. 46). "Creo yo que sería un error suponer que la idea que colocaba el asiento del Dios Supremo sobre la cima de una montaña era más primitiva que la idea que lo colocaba en el cielo. Algún ingenio ha dicho que los antiguos griegos creían que los dioses tenían su morada en la cima del Monte Olimpo hasta que un día alguien subió a la montaña y la halló desierta."

[35] Morey, *Medioeval Art*, pp. 10-11. La cita corresponde a la *Ética a Nicómaco*, ed. H. Rackham, Loeb Classical Library, Nº 73, II, VI, 14. [Ed. en esp. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, trad. A. Gómez Robledo.]

[36] *To me on anoeton*; H. Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlín, 1903, p. 120.

[37] "Ver, por ejemplo, la Homilía 18 de Gregorio Nacianceno, y la descripción de Procopio de la Santa Sofía en Constantinopla" (Demus, nota al pie).

[38] Demus, Otto, *Byzantine Mosaic Decoration*, Londres, Kegan Paul, 1947, p. 12.

[39] Morey, p. 13.

[40] Aun un tomista tan vehemente como Jacques Maritain reconoce lo absurdo de esta metáfora. "Los constructores de catedrales no tenían ninguna tesis en la mente. Eran ellos, según la fina frase de Dulac, 'hombres inconscientes de sí mismos'. No querían demostrar lo correcto del dogma cristiano ni sugerir por algún artificio una *emoción cristiana*. Pensaban incluso mucho menos en crear una obra bella que en hacer un buen

trabajo." *Art and Scholasticism* (trad. inglesa), Londres, Sheed & Ward, 1930, p. 67.

[41] Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, p. 4.

[42] Londres, Zwemmer; Bollingen Series XXIV, Nueva York, Pantheon, 1949, II, 58-59.

## Capítulo IV

[1] Ernst Cassirer, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951, p. 144.

[2] J. D. Beazley, *The Development of Attic Black-Figure*. Berkeley y Los Ángeles, University of California Press; Londres, Cambridge University Press, 1951, pp. 2-3.

[3] Beazley, p. 4. Cf. también Karl Kübler, *Altattische Malerei*, Tubinga, 1950.

[4] Frase del profesor Beazley para un dibujo similar del mismo artista.

[5] En el Museum für antiker Kleinkust. Cf. Kübler, p. 92.

[6] Beazley, p. 13.

[7] Kerameikos, Inv. 1356. Il. Kübler, p. 6.

[8] Éste es un tema que he desarrollado en *The Art of Sculpture*, The Mellon Lectures, National Gallery, Washington, 1954, que serán publicadas próximamente en las Bollingen Series, Nueva York.

[9] Il. por P. de la Coste-Messelière, *Delphes*, París, 1943, fig. 10.

[10] *Ibid.*, p. 34.

[11] Trad. esp. Colección Austral, *Sistema de las Artes*, 1947, p. 70.

[12] *Ibid.*, pp. 70-71.

[13] *Ibid.*, p. 82.

[14] Platón, *Fedro*, p. 167, trad. J. D. García Bacca, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Col. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, 1945.

[15] La mejor demostración de esto es la más reciente: R. C. Lodge, *Plato's Theory of Art*, Londres, 1953. R. C. Collingwood, en *The Principes of Art*, Oxford, 1938, fue tal vez el primer filósofo moderno que descubrió hasta qué grado la teoría de Platón había sido distorsionada por nociones preconcebidas de experiencia estética (Renacimiento, idealismo, naturalismo del siglo XIX, etc.).

[16] Cf. Lodge, p. 252: "La verdadera vida artística no es (como Platón la ve) una *vita contemplativa*. No es una vida separada de la actividad y concentrada en la percepción o la reflexión. Es la vida que realiza en la práctica los ideales que avizora. Los ciudadanos de la ciudad modelo son ellos mismos los personajes de un drama que es, precisamente, la vida común ideal. Viven artísticamente. Se proyectan en sus papeles. Hacen, cada uno de ellos, una contribución individual a la vida orgánica del todo. Los ciudadanos en general viven, en verdad, en una especie de sueño-*aura*. Son todos ellos ingredientes del mismo sueño. Pero su vida no es un puro sueño, como la vida de aquellos que se hallan ciegamente impulsados por las fuerzas impersonales del placer (como tal), o de la riqueza o del poder (como tales). Es un sueño que tiene una especie de orientación hacia una visión final ideal. Y pueden aprehender esta visión (en la mayoría de los casos) sólo por el arte. Son auxiliados por la música, la arquitectura, las marchas y los rituales que son una característica siempre presente en su vida."

## Capítulo V

[1] Conrad Fiedler, *On Judging Works of Visual Art*, trad. ingl. de Henry Schaeffer-Simmern y Fulmer Mood, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1949, p. 53.

[2] Cf. *Philosophical Investigations*, Oxford, Blackwell, 1953, *passim*.

[3] R. G. Collingwood, *Principles of Art*, Oxford, Clarendon Press, 1938, p. 223.

[4] Collingwood, p. 206.

[5] Collingwood, p. 209 [el subrayado es mío].

[6] Croce sostiene que no puede haber distinción entre intuición y expresión. "Toda verdadera intuición o representación es también *expresión... La actividad intuitiva posee intuiciones* en la medida en que las expresa. Si esta proposición parece paradójica a primera vista, es sobre todo porque se da a la palabra "expresión" un significado muy restringido, cuando con ella nos referimos únicamente a las expresiones que se llaman verbales. Pero hay expresiones no verbales como las de colores, líneas, tonos; a todas se extiende nuestra afirmación. La intuición, expresión al mismo tiempo, de un pintor es pictórica, la de un poeta verbal. Pero pictórica, verbal, musical o como se llame, no puede faltar expresión a ninguna intuición como parte integrante de su naturaleza." *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, trad. esp. de J. Sánchez Rojas, Madrid, 1912, pp. 54-55.

[7] Collingwood, p. 216.

[8] Collingwood, p. 217.

[9] Collingwood, pp. 283-284.

[10] *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, Munich y Berlín, 1918.

[11] Se suprime aquí un argumento; cf. para el juicio completo, T. E. Hulme, *Speculations*, Londres y Nueva York, 1936 y mi propia *The True Voice of Feeling*, Londres y Nueva York, 1953.

[12] *A Sienese Painter of the Franciscan Legend*, Londres, 1909, p. 3.

[13] *Prehistoric Cave Painting*, Bollingen Series IV, Nueva York, Pantheon, 1945, p. 11.

[14] *Masaccio et les débuts de la Renaissance*, La Haya, 1927, cap. 6.

[15] *Burlington Magazine*, 23:45, (1918). Debo esta referencia a John Pope-Hennessy, según la siguiente nota.

[16] John Pope-Hennessy, *Giovanni di Paolo*, Londres, 1937, p. 147.

[17] Los "Comentarios" de Ghiberti (*Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeit*, ed. J. von Schlosser, Berlín, 1912), que son una especie de lugar común en el que encontramos todos los textos antiguos y observaciones que ocupaban la mente de estos perspectivistas del siglo XV, dependen en buena porción de fuentes arábigas, especialmente de la *Óptica* de un cierto Ibn-al-Haitham, también conocido como Alhazen. Este hombre de ciencia árabe del siglo X (*c.* 965-1039), como los árabes en general, había mantenido un contacto directo con la ciencia griega, especialmente con las obras de Aristóteles. La tradición es en su totalidad deductiva: supone la presencia de ciertas leyes ideales en la naturaleza, y el arte se convierte en una ilustración de estas leyes, más que en una experiencia directa de la realidad. Se concibe la belleza exclusivamente en términos de proporción armónica.

[18] *Gothic Art and Scholasticism*, Latrobe, Archabbey Press, 1951, p. 26.

[19] Una obra sobre perspectiva de un investigador

inglés, John of Peckham, fue muy popular en el siglo XIII y probablemente la conocieron los hermanos Van Eyck. Se imprimió en Milán en 1494. Cf. Joseph Kern, *Die Grundzüge der linearperspektivischen Darstellung in der Kunst der Bruder van Eyck und ihrer Schule*, Leipzig, 1904. Para un excelente resumen sobre todos los aspectos del problema de la perspectiva en relación con el arte de este período, cf. Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1953, especialmente la introducción, pp. 1-20.

[20] *Early Netherlandish Painting*, pp. 16-17.

[21] Cf. Paul Henri Michel, *La pensée de L. B. Alberti*, París, 1930.

[22] "Die Perspektive als symbolische Form", *Vorträge der Bibliothek Warburg* (1924-25), pp. 258 *ss.*

[23] *The Note-Books of Leonardo da Vinci*, trad. ingl. de Ed. MacCurdy, Londres y Nueva York, Jonathan Cape, 1908, I, p. 134.

[24] *Note-Books*, I, pp. 167-168. Ed. esp. *Tratado de la pintura* [Col. Austral], p. 208.

[25] Cf. R. H. Thouless, "Phenomenal Regression to the Real Object", *British Journal of Psychology*, 21, pt. 4; 22, pts. 1 y 3 (1931-32).

[26] *Note-Books*, II, 266. Ed. esp. *Tratado de la Pintura*, p. 149.

[27] *Ibid.*, II, 257-258. Ed. esp., p. 192.

[28] *Ibid.*, II, 364. Ed. esp., pp. 20-21.

[29] *Ibid.*, II, 374.

[30] *Ibid.*, II, 529.

[31] *Ibid.*, II, 528.

[32] Para un penetrante análisis de esta transición, ver M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Nueva York, Oxford University Press, 1953.

CAPÍTULO VI

[1] H. J. Paton, "The Idea of the Self", en *The Nature of Ideas*, University of California Publications in Philosophy, Vol. 8, Berkeley, 1926, p. 75.

[2] Paton, p. 78.

[3] Paton, p. 77.

[4] Paton, p. 86.

[5] Paton, p. 86.

[6] *The Principles of Psychology*, Londres, 1901, p. 251.

[7] "Style", en *Anthropology Today*, ed. A. L. Kroeber, Chicago, University of Chicago Press, 1953, pp. 287-312.

[8] Citado por Georg Misch, *A History of Autobiography in Antiquity*, trad. E. W. Dickes en colaboración con el autor (Londres, 1950), p. X.

[9] También citado en Misch, p. 17.

[10] Misch, p. 624. Cf. también (*ibid.* p. 625): "Cuando, alrededor de los cuarenta años de edad (nació en 354), lanzó sus *Confesiones* al mundo, habían pasado ya casi quince años desde el verano de 386 en el que había tomado el sesgo decisivo de su vida que dio a su autobiografía un interés duradero. Hayan sido las que fueran las circunstancias reales en que tuvo lugar su 'conversión', Agustín pasó entonces por una hora en la que se sintió transportado fuera de todas las condiciones naturales, y dotado con la fuerza y la fe para realizar su más alta aspiración —esto, por muy problemática que fuera la naturaleza del cambio espiritual, queda como la realidad incuestionable de una experiencia moral y religiosa que puede dar a un hombre una conciencia metafísica de su verdadero yo. La intensificada conciencia del yo de la cual resultaron sus *Confesiones* fue producto de esa experiencia."

[11] Cf. Ludwig Goldscheider, *Five Hundred Self-Portraits*, Viena y Londres, 1937, pp. 12-14. Láminas 1-2.

[12] *Psychological Reflections. An Anthology of the Writings of C. G. Jung*, seleccionadas y editadas por Jolande Jacobi, Bollingen Series XXXI, Nueva York, Pantheon, 1953, pp. 272-273.

[13] Wilhelm Pinder, *Rembrandts Selbstbildnisse*, Königstein im Taunus, 1950, p. 103.

[14] Carta 631. *Further letters of Vincent van Gogh to his Brother*, Londres y Boston, 1929, p. 449.

[15] Para un excelente resumen de "lo inconsciente en perspectiva histórica", ver C. G. Jung, "The Spirit of Psychology", en *Spirit and Nature*, The Eranos Lectures, Bollingen Series XXX, Vol. I, Nueva York, Pantheon, 1954, pp. 371-444.

[16] Citado por Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Marsella, 1937, I, 17-18. [Trad. esp. Fondo de Cultura Económica, 1954]. Ésta es sólo una de las muchas fuentes del romanticismo citadas en ese libro por Béguin.

[17] *Bekenntnisse* (1924), p. 193; cit. por Béguin p. 230.

[18] "Contemplation suprême", en *Post-scriptum de ma vie*, París, 1901, pp. 236-237; citada por Béguin, p. 139.

[19] Roger Fry, *Last Lectures*, Cambridge, University Press, 1939, cap. 2, *passim*.

[20] Fry, p. 33.

[21] Esta cuestión ha sido discutida por un hombre de ciencia igualmente familiarizado con la física, la psicología y la obra de arte, Ian Rawlins, *Aesthetics and the Gestalt*, Londres y Edinburgo, 1953.

[22] *The Psycho-analysis of Artistic Vision and Hearing: An Introduction to a Theory of Unconscious Perception*, Londres, 1953.

[23] "Unconscious Form-Creation in Art", *British Journal of Medical Psychology*, 21 (1948), 22 (1949), Londres.

[24] Las correspondencias entre la escritura y el dibujo de los artistas han sido estudiadas por Max Seeliger en *Händschrift und Zeichnung*, Leipzig, 1920. Cf. también Rudolf Arheim, "Experimentell-psychologische Untersuchungen zum Ausdrucksproblem", *Psychologische Forschungen*, 11:1-32 (1928). Klara G. Roman, en *Handwriting: A Key to Personality*, Nueva York y Londres, 1954, reproduce ejemplos de la escritura de Claude Monet y de Jacques Lipchitz junto con ejemplos de sus obras.

[25] *Paul Klee on Modern Art*, trad. ingl. de Paul Findlay, Londres, 1948, pp. 49-50.

[26] *Paul Klee*, pp. 49-51.

## Capítulo VII

[1] He discutido la teoría de la forma orgánica de Coleridge en "Coleridge as a Critic", *Lectures in Criticism*, Bollingen Series XVI, Nueva York, Pantheon, 1949, pp. 73-116; Londres, Faber & Faber, 1949; reimpreso en *The True Voice of Feeling*, Londres y Nueva York, 1953, pp. 157-188. Cf. también cap. 1 de ese libro, "The Notion of Organic Form–Coleridge".

[2] Ernst Cassirer, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951, pp. 233-234.

[3] Aldous Huxley, *The Doors of Perception*, Nueva York y Londres, 1953.

[4] *Paul Cézanne: Letters*, ed. John Rewald, Londres, 1941, p. 271; carta del 13 de octubre de 1906.

[5] Piet Mondrian, *Plastic Art and Pure Plastic Art*, Nueva York, Wittenborn, Schultz, 1945, p. 10.

[6] Mondrian, p. 19.

[7] Mondrian, p. 31.

[8] Mondrian, pp. 62-63.

[9] Naum Gabo, "On Constructive Realism", en Katherine S. Dreier, James Johnson Sweeney y Naum Gabo, *Three Lectures on Modern Art*, Nueva York, Philosophical Library, 1949, pp. 72-73.

[10] Gabo, pp. 82-83.

[11] Esta y las siguientes citas están tomadas de *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*.

# ÍNDICE GENERAL

*Prefacio* ..... 7
I. La imagen vital ..... 11
II. El descubrimiento de la belleza .... 42
III. Los símbolos de lo desconocido ..... 72
IV. Lo humano como el ideal ..... 106
V. La ilusión de lo real ..... 129
VI. Las fronteras del yo ..... 161
VII. La imagen constructiva ..... 190
Notas ..... 217
Índice de láminas ..... 241

Este libro se terminó de imprimir el día 31 de Octubre de 1975 en los talleres de Lito Ediciones Olimpia, S. A., Sevilla 109, México 13, D. F. Se encuadernó en Encuadernación Progreso, S. A., Municipio Libre 188, México 13, D. F. Se tiraron 5,000 ejemplares.